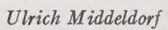
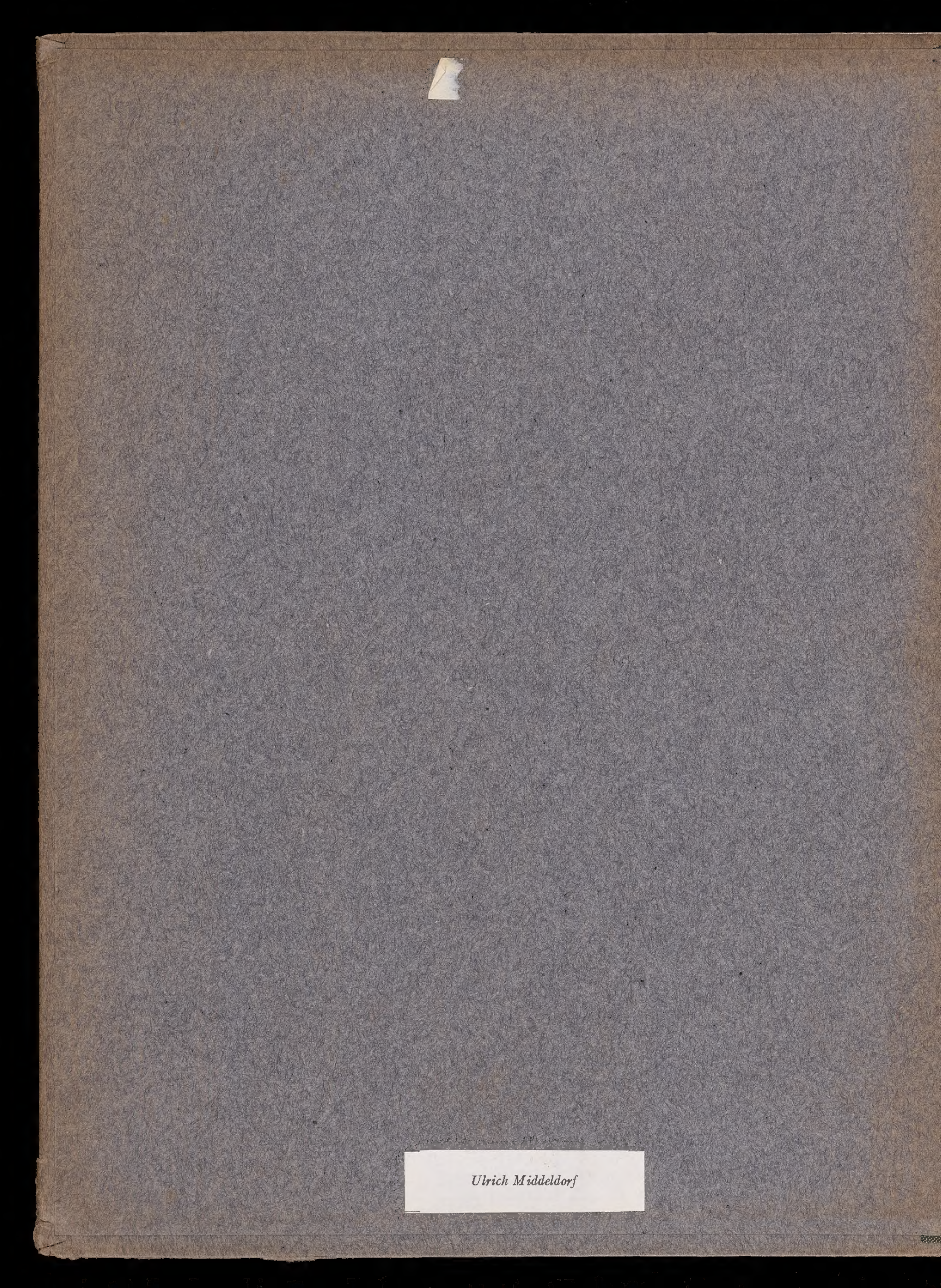
DAS ITALIENISCHE GRABMAL DER FRÜHRENAISSANCE

VON
PAUL SCHUBRING

VERLAG VON OTTO BAUMGÄRTEL IN BERLIN


Ulrich Middeldorf



DAS
ITALIENISCHE GRABMAL
DER
FRÜHRENAISSANCE

VON

PAUL SCHUBRING

MIT 40 TAFELN UND 50 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
OTTO BAUMGÄRTEL
1904

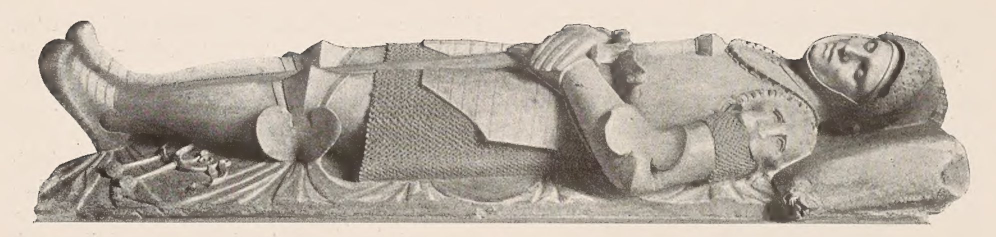


Abb. 1. Severo da Ravenna: Grabmal des Guidarello. Ravenna, Museo.

I.

Das Grabmal ist zu allen Zeiten eine der vornehmsten und willkommensten Aufgaben der Kunst gewesen. Wie mit dem Ahnenkultus königlicher Toten die Entwicklung des religiösen Gedankens eng verknüpft ist, so hat dieser selbe Ahnenkult schon der Kunst fernster Zeiten die wenn nicht wichtigsten, so doch stolzesten Aufgaben zugewiesen. Die Pyramiden Ägyptens, die Schatzhäuser von Mykenai, die Nekropolen der Alten sind die Monumente ihrer Toten. Als dann an Stelle der königlichen Grabkammer des bevorzugten Geschlechts das Heldengrab des Einzelnen trat, ist auch dieses der Träger einer langen künstlerischen Entwicklung gewesen. Die griechische Stele, wie sie sich vom archaischen Typus des «Aristion» in langsamer Wandlung fortentwickelt hat, beherrschte nicht nur die Dipylonstrafse Athens, sondern bestimmte auch noch den Charakter der Gräberstrafse der Via Appia. Und jenes gewaltige Monument, das der König Mausolos sich und seiner Gattin Artemisia in der Mitte des vierten vorchristlichen Jahrhunderts errichtet hat, ist der Typus für jene Denkmäler geworden, die wir als Nachbildungen dieses Archetyp unter dem Namen Mausoleen zusammenfassen.

Der psychologische Grund, dem alle diese Schöpfungen der Architektur und Plastik ihr Dasein und ihren Kultus verdanken, ist der dem kurzlebenden Menschen so naheliegende Wunsch nach Unsterblichkeit. Man dringt mit allen Mitteln über die kleine Lebensspanne heraus, um sich auf dem grünen Plane des schnell wechselnden Lebens einen dauernden Platz, ein Symbol bleibender Macht und ein Idol für ununterbrochene Verehrung zu sichern. Dem über das Leben seiner Untertanen willkürlich schaltenden Könige mochte es unerträglich erscheinen, über das eigene Leben nicht verfügen zu können. Willig kamen die Beherrschten solchem Begehr entgegen; denn des Königs heilige Majestät wächst im Banne der dunkeln Mächte der Unterwelt, und inbrünstig knieen die Menschen vor der Schwelle solcher Mächte, deren Unnahbarkeit im doppelten Sinne das leidenschaftliche Sehnen nur steigern kann.

Wenn so die älteste Zeit den Schauer tiefer Ehrfurcht in die Königsmonumente hineinbaute, wo eine fast berauschende Proskynese selige Entrückung gewährte, so verlangte die apollinische Kultur der Griechen, die sich seit dem 6. Jahrhundert durchsetzt, eine weniger dumpfe Betrachtung. Man wünschte den Toten am Leben zu erhalten. Im Bilde, das ihn am glücklichsten Tag seines Lebens, in der heiteren Stunde des Ruhmes oder der Schönheit und Wonne vorführte, stellte man ihn an dem Wege auf, wo man täglich vorbeifuhr, wo man gern in der Kühle des späten Nachmittags freundlich heiteren Betrachtungen sich ergab. Die Korsofahrten Athens und Roms führten an den Denkmälern der Toten vorbei, die aber nicht als Tote, sondern als Lebende gegrüfst wurden.

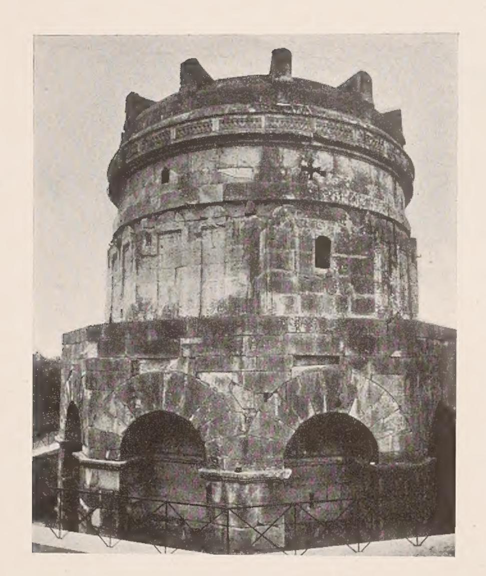


Abb. 2. Grabmal Theoderichs. Ravenna.

Nicht ein Katalog Verstorbener — wie der moderne Kirchhof —, sondern eine Präsenzliste der zu höherem Dasein Abgerufenen erscheinen diese Stelenreihen.

Es kann nun nicht im einzelnen ausgeführt werden, wie stark die neue transzendentale Weltanschauung des Christentums in diese Darstellung heiterer Wirklichkeiten hereingriff. Die Entthronung des Individuums zugunsten abstrakter Ideen mufste dem Grabmal ganz besonders gefährlich werden. Ein Vergleich der Callistkatakomben mit den Denkmälern der Via Appia, die an jenen oberirdisch vorüberführt, charakterisiert die Umwertung der Ideale aufs deutlichste. Hier Tag, dort Nacht; hier das offene und heitere Gebilde, dort der vermauerte Sarg; hier das Porträt, dort das Symbol; hier die kühnen Gedanken des freundlichen Lebens, dort die zitternden des grausamen Todes. Die Geschichte des natürlichen Menschen ist zu Ende; es rüstet eine Zeit, die durch die Verneinung der Natur zu höherem Werte aufzusteigen hofft. Sie hat wie der Plastik überhaupt, so auch der Grabplastik eine tödliche Wunde beigebracht.

Je weniger das Individuum dem Mittelalter bedeutete, destoweniger brauchte dieses sich um tote Leiber zu kümmern. Die Seele flog ihrer Heimat zu; in den Wolken gab es keine Stelen. Auch die Märtyrer, die Heiligen kamen nicht als Individuum in Betracht, sondern nur als Vermehrer des grofsen Gnadenschatzes der Kirche, des thesaurus supererogationis.

Aber das Menschenherz läfst sich doch durch fremde Gebote nie ganz in seinem natürlichen Empfinden entwurzeln. Aller Lehre zum Trotz tauchten immer wieder trotzige Helden auf, die an sich selbst glaubten und auch nach dem Tode nicht vergessen zu sein wünschten. Der Monolith, aus dem Theoderichs Grabkuppel in Ravenna gehauen wurde (Abb. 2), (400 000 kg Gewicht, 11 m Durchmesser, $2^1/_2$ m Höhe) ist der monumentalste Zeuge dieser Herrschergedanken, über die auch das Mittelalter verfügte. Dies Mausoleum steht in der Mitte zwischen dem von Halicarnafs und jenem hervorragendsten Grabmal unserer Zeit im Pariser Invalidendom, wo Napoleon ruht. Einsam ragt es, nicht nur aus den ravennatischen Sümpfen, sondern auch aus den Jahrhunderten des Mittelalters hervor. Wo sind die grofsen Monumente, die Karls d. Gr., Ottos d. Gr., Barbarossas, Friedrichs II. Ruhestätte verherrlichen? (Abb. 3.) Wie schlicht und bürgerlich mufs uns das Grab des Letztgenannten in Palermo erscheinen, wenn man es mit Kaisergräbern alten Stils vergleicht!

Es mufs immer als ein ganz absonderliches Ereignis bezeichnet werden, dafs derjenige Mann in die Religion der Transzendenz Bresche geschossen hat, der seiner Kirche am innigsten zu dienen geglaubt hat, Franz von Assisi. Mit seiner Predigt beginnt die Wiederentdeckung des Individuums, die Anerkennung persönlichen Lebens. Er warf seine Lanze weit, weit vor sich und ahnte nicht, welch neues Gebiet er damit abgesteckt hatte. Hundert Jahre später erweiterte Dante diese Botschaft, auch er, ohne die Gewalt seiner Gedanken zu ahnen. Über das System seiner Bulgen triumphiert das heifse Herz des in die Notwendigkeit seiner Natur geschlossenen Einzelmenschen. Das Individuum ist entdeckt; bald erlangt es auch sein Grabmal wieder.

Die erste grofse Bestätigung dieser Gedanken hat für Italien die Kunst in Pisa ausgesprochen, dort also, wo so viele erste Gedanken der Kunst mit seltsamer Kühnheit Gestalt gewonnen haben. Als hier im Jahre 1278 Giovanni Pisano die grofsen Hallen des Camposanto erbaute, bekundeten er und

die Pisaner mit diesem Bau den Wunsch, sich die grofsen Toten der Stadt dauernd gegenwärtig zu halten. Dem Bau der Halle folgte die Entwicklung des einzelnen Monumentes. Die Form desselben wird uns deutlich machen, was im besonderen bezweckt wurde.

Am Todestag passiert dem Menschen etwas Ähnliches wie an seinem Geburtstag: mag er noch so unbedeutend sein, er ist Mittelpunkt, er wird gefeiert, um ihn wird geweint und gelacht. Die Totenfeier des Südens ist ein besonders umständlich erdachter Prozefs, eine Repräsentationsfeier oft grofsartiger Form. Es kommt hier der Drang des Südländers zum Ausdruck, alles zu äufsern, was er empfindet, vor allem die Stärke dieser Empfindungen. «Sind wir nordischen Menschen» — so schrieb die Verfasserin der ‚Briefe, die ihn nicht erreichten' — «nicht alle etwas Stumme des Himmels?» Der Südländer kennt nicht den Zwang, Unendliches für immer zu verschweigen. Eine echte Trauer verrät sich bei ihm in der äufsersten Fassungslosigkeit, in der absolutesten Hingabe an den Affekt. Nicht leises Weinen wacht am offenen Sarg, sondern lautes Jammern, ja Klageschreie sind hier Pflicht. Der alte homerische Usus, sich Wangen und Brüste zu zerfleischen, ist in der italienischen Gegenwart noch üblich und in der Kunst — z. B. bei Verrocchios Grabrelief der Francesca Tornabuoni oder bei Giottos Engeln auf der pietà in Padua — mehrfach zur Charakterisierung benutzt. Dieser wütenden Trauer, der auch die Klagefrauen nicht fehlen, entspricht dann in seiner gegensätzlichen Wirkung der dumpfe Pomp des Begräbnisses und die eindrucksvolle Gestaltung der kirchlichen Zeremonien. Der Augenblick, in dem die Leiche auf dem Paradebette des schweren Katafalks eingesegnet wird und in der Majestät der Abschiedsstunde einen tieferen Schauer verbreitet, als es dem Lebenden je gelingen wollte, — dieser Augenblick ist von der Grabmalplastik festgehalten. Das italienische Grab ist die Versteinerung des Katafalks; deshalb genügt nicht der Sarkophag, er trägt auf dem Deckel die sichtbar ruhende Gestalt des hier Bestatteten.

So hat schon das Trecento seine Toten bestattet. Der Sarg wird nicht in die Erde versenkt, sondern auf Säulen gestellt oder an die Wand der Kirche gerückt, und zwar so hoch, dafs er keinen Platz wegnimmt, so niedrig, dafs man den Toten noch sehen, zu ihm treten und tröstende Zwiesprache mit dem Verklärten halten kann. Dieser Ehre wird natürlich nur der teilhaftig, der einen Namen sich erwarb und Edles schuf; die andern gehören auch hier den Elementen der Tiefe an.

Wesentlich für die Ausgestaltung des Grabes wird dann der wachsende Pomp der Zeremonien. Seit den schweren Pestjahren des Trecento, in dem das Jahr 1348 keineswegs die einzige Geifsel



Abb. 3. Grabmal Kaiser Friedrichs II. († 1250). Palermo, Cattedrale.

war, hatte die Bildung der Bruderschaften einen Aufschwung erlebt; ihr Zweck war ein zünftlerischer: eine gemeinsame Kasse und Organisation sollten das bedrohte Mitglied im Leben stützen und beim Tod die erste Sorge der Familie bannen. Es gilt noch heute als treu bewahrte Pflicht der Bruderschaft, dem Toten die letzte Ehre zu erweisen. — Im langen Mantel, der oft auch den Kopf verdeckt, ziehen die seltsamen Kerzenträger zur Kirche, wo die Einsegnung mit umständlicher Art vollzogen wird. Wird dieser Ehre schon der Bürgerliche teilhaftig, so erhebt sich das Begräbnis eines

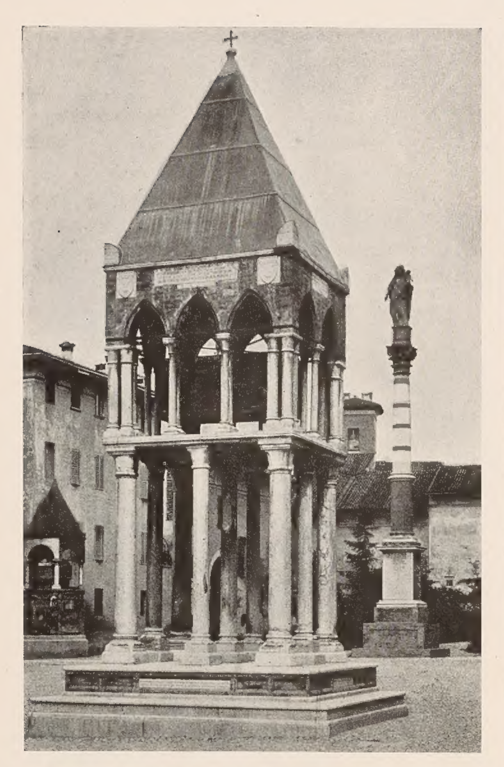


Abb. 4. Grabmal Rolandino Passeggieri. Bologna, Piazza Galileo.

Hochgestellten zu einem noch viel feierlicheren Akt, der der Bedeutung des Verstorbenen zu entsprechen sucht.

Molmenti hat uns in seinem inhaltsreichen Buch über das Privatleben der Venezianer auch über die Begräbnisse Einzelheiten aufbewahrt. Den großen Leichenzug eröffnen die Fahnenträger der Zünfte; ihnen folgt die Gruppe der verschiedenen Priester. Von Fackelträgern geführt erscheint dann die Bruderschaft, ferner die Seeoffiziere und Matrosen (die in Venedig nie fehlten). Der nun folgende Sarg wird mit Kerzen begleitet; ein schwerer Goldbrokat liegt darauf. Acht Träger tragen ihn; dies Ehrenamt hat Sühnekraft für viele Sünden. Der bis dahin so feierlich zeremoniöse Zug geht dann ins Buntere über; denn der Dienerschaft folgen die Gesuati, die Pinzocchere (Eremiten) und die Kinder der Hospizien. Der Zug führte über den Rialto zum Markusplatz und von da in die Kirche oder auf den Camposanto. Im Augenblick der Versenkung des Leichnams brach die Schar der Leidtragenden in jenes unbeschreibliche Geheul aus, das nun einmal zur Trauerempfindung der Romanen gehört; die Frauen schlugen ihren Leib, die Arme flogen mit wilden Gebärden, wie anklagend, gegen den Himmel. Die erregten Gemüter pflegten sich dann erst daheim bei einem profunden pranzo zu beruhigen.

Es ist nicht zu leugnen, daſs solche Zeremonien den Lebenden oft mehr Recht gaben als dem Toten. Die Freude des Italieners an der auſser-



Abb. 5. A. Baboccio: Grabmal der Margherita d' Angiò. Salerno, Cattedrale. 1412.

ordentlichen Szene hat das Begräbnis in einer Weise gestaltet, die dem nordischen Sinn schwer eingeht. Aber wir müssen uns zu den stillen Grabmälern, deren zurückhaltende Sprache heute nur dem versonnenen Gemüte sich mitteilt, den reich bewegten, lauten und eindringlichen Zug des Begräbnisses hinzudenken, dessen Feier im Stein perpetuiert werden soll. Wie es Altarbilder gibt, wie z. B. die sog. Kerzenmadonna Botticellis im Berliner Museum, die man erst versteht, wenn man sie in die alte Heimat, in den Chor der Kirche San Francesco al monte bei Florenz, zurückversetzt, wenn man die Prozession heraufsteigen sieht, die über die lange Steintreppe der Madonna entgegenschreitet und nun die himmlische Frau sich vom Thron erheben und im Bund mit der englischen Schar die Eintretenden begrüſsen sieht, so sind alle die Grabmäler nur die groſsen Fermaten bewegter Aufzüge rauschend entwickelten Lebens, dessen Echo noch vielfach um die glatten Pilaster und Porphyrsärge herumzuirren scheint.

II.





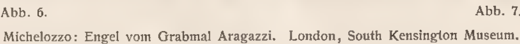


Abb. 6. Abb. 7.

Michelozzo: Engel vom Grabmal Aragazzi. London, South Kensington Museum.

Es ist kein Zufall, wenn das XV. Jahrhundert, das im Individuum die höchste Konzentration des Lebenssinnes verehrte, auch in dem persönlich gestalteten Grabmonument neue und klassischere Formen entwickelte. Der enge Zusammenhang, in dem die Plastik des Quattrocento mit der Architektur stand, begünstigte die Ausgestaltung einer Aufgabe, die auf diese Verbindung angewiesen war. Eine Arbeitsteilung zwischen Bildner und Architekt ist jener Zeit völlig undenkbar. Wenn Donatello bei den Gräbern des Papstes Johann XXIII. im Florentiner Baptisterium (Taf. I) und der Familie Brancacci

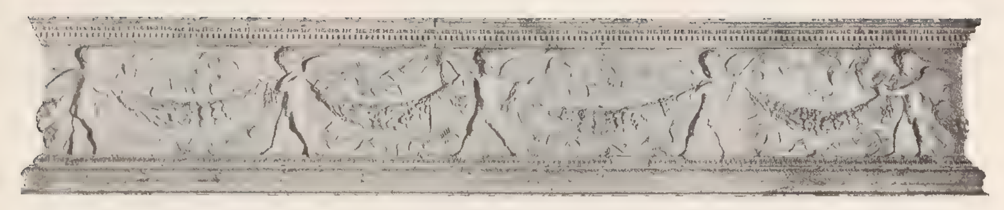


Abb. 8. Michelozzo: Sockel vom Grabmal Aragazzi. Montepulciano.

in S. Angelo e Nilo in Neapel (Taf. II) sich mit Michelozzo und Pagno di Lapo in die Arbeit teilt, so ist dies lediglich auf die Ausführung der Arbeit, nicht auf den Entwurf der einzelnen Teile zu beziehen. Sieht man näher zu, so läſst sich auch gar nicht das und jenes Glied gesondert behandeln; eines ist mit dem anderen so unlöslich verknüpft, daſs das Ganze nur in einem Kopf entstehen kann. Der Bildner durfte hier um so weniger seine eigenen Wege gehen, als beim Grabmal der Architekt durchaus das entscheidende Wort zu sprechen hatte. So ist es auch kein Zufall, wenn ein Architekt, Bernardo Rossellino, Florenz den klassischen Typus des Wandnischengrabes schenkt, das für eine ganze Gruppe von Grabmälern vorbildlich werden sollte.



Abb. 9. Bronzebüste nach der Totenmaske der Ginevra Cavalcanti (?). Florenz, Bargello.

Es ist das Grabmal des Florentiner Kanzlers und Staatssekretärs Leonardo Bruni († 1444) in Sa. Croce in Florenz (Taf. III), das die Vaterstadt Arezzo ihrem groſsen Sohne setzte und dem einheimischen Künstler Bernardo Gambarelli gen. Rossellino anvertraute. Obwohl der Verstorbene, der als Humanist, Historiker und Staatsmann sich hervorgetan, sich ausdrücklich in seinem Testament eine einfache Grabplatte ausbedungen und bei Lebzeiten über groſse Grabmonumente, wie das des Bartolommeo Aragazzi (von Michelozzo in Montepulciano) sich abfällig genug geäuſsert hatte, glaubte doch die Vaterstadt den Toten in einem Grabmal verewigen zu sollen, das der Bedeutung des Verstorbenen entsprach.

Das Denkmal* ist ein Wandnischengrab. Es steht auf einer niedrigen Sandsteinstufe; der Sockel ist oben reich profiliert, nach unten mit einem einfachen Ablauf versehen. Sechs Putten tragen schwere Kränze; in der Mitte schaut, doppelt eindrucksvoll neben dem heiteren Spiel, der Löwenkopf des Florentiner marzocco heraus. Auf geschuppter Basis stehen die korinthischen, kanellierten, unten gefüllten Pilaster des Rahmens, über deren Kapitälen ein äuſserst reich verzierter Architrav die Nische umläuft und so einen ersten oberen Rahmenschluſs bildet. Den gleichen Reichtum verrät der schwere Halbkreis, der das Ganze abschlieſst. Auf diesem stehen zwei derbe Putten, welche das Wappen des Verstorbenen im schweren Eichenkranz halten, dessen Enden auf dem Bogen schwer lastend aufliegen.

Der in der flachen Nische stehende schlichte Sarkophag ruht auf zwei knieenden Löwen, die je eine Pranke vorstrecken. Seine Vorderseite ist

* Vgl. den Text zur Publikation der San Giorgio-Gesellschaft; Bernardo Rossellino S. 8.

sehr einfach und flach profiliert. Die ruhige Inschrifttafel wird von zwei streng in die Diagonale gestellten Engeln gehalten. Adler tragen in stolzer Haltung die mit schwerem Brokat bedeckte Bahre, die Falten des schweren Tuches ziehen sich doppelt in ruhigen Bogen hin. Der Tote, der unter den gekreuzten Händen sein Hauptwerk, die istoria Fiorentina, hält, liegt in unbeschreiblicher Ruhe und Schlichtheit mit dem nach aufsen gewandten Antlitz, in den langen Mantel der Juristen gehüllt. Die überaus detaillierte Arbeit dieser Statue liefs die Vermutung aufkommen, nicht Bernardo, sondern der jüngere Bruder Antonio habe sie gearbeitet. Dieser ist aber damals noch kaum zwanzig Jahre alt; und es ist schwer denkbar, dafs Bernardo gerade den wichtigsten Teil des Grabmals dem so viel jüngeren Bruder überlassen hätte. Die Rückwand der Nische ist in drei schwarze, weifs gerahmte Marmorfelder zerlegt. Ueber dem Architrav bildet ein zartes Flachrelief mit der Madonna im Tondo der Mitte und zwei seitlich anbetenden Halbfiguren der Engel die Füllung des Bogens. Die Himmlische erscheint als Vision dem müden Erdenpilger; daher ist der Grund des Madonnareliefs blau anzunehmen; aus dem Himmelszelt naht die Mutter mit dem Christkind, dessen kleine Hand den Toten grüfst und nachzufolgen heifst.

Das Grabmal verrät deutlich den klug abwägenden Sinn des Architekten, der auf die Verhältnisse der einzelnen Glieder den Hauptnachdruck legt und in der vorsichtigen Steigerung des zuerst klugverhaltenen Reichtums die eigentliche Wirkung hervorbringt. Freilich ist infolge dieser Steigerung der obere Bogen zu grofs geworden, so dafs er nicht genau im Lot aufsitzt. Die auf der Abbildung allzu schwer wirkenden Putten auf dem Giebel verkleinern sich bei der Untenansicht wesentlich.

Wenn schon die sechs Putten des Sockels die Vertikale nicht unwesentlich betonen, so sind in den Profilen des Sarkophages und den Diagonalen der Genien die Achsen noch viel absichtlicher gezeichnet. Vor allem aber ist die Dreizahl der Felder wesentlich, da diese Anordnung die Mittelachse des Ganzen freiläfst, — ein Prinzip, das Brunelleschi im Chor von So. Spirito vergeblich zu durchbrechen versucht hatte. Die glatten Felder und Profile der Nische stehen zu dem Reichtum des Oberbaues in wirksamstem Gegensatz, der durch die dunkeln Farben der Füllungen noch verstärkt wird. Sonst ist mit der Farbe sehr sparsam umgegangen worden; geringe Spuren von Vergoldung, die sich nachweisen liefsen, beweisen, dafs das «lumeggiato in oro», abgesehen von dem blauen Fond der Lünette, die einzigste farbige Zutat war.

Die reine Lösung, welche Bernardos Grab vollzieht, wäre nicht möglich gewesen, wenn der Künstler sich nicht frühere Versuche zunutze gemacht hätte. Das Brunigrab steht auf den Erfahrungen und Vorstöfsen der Donatelloschule.



Abb. 10. Michelozzo: Relief vom Grab Aragazzi. Montepulciano.

Donatello, der mit Michelozzo zusammen die ersten Grabmäler des neuen Stiles im Grabe Johanns XXIII. (Florenz Baptisterium) (Taf. I) und Brancacci (Neapel, S. Angelo e Nilo) (Taf. II) schafft, hat noch nichts von der feinen Abgewogenheit der Verhältnisse Bernardos. Ein ungestümer Drang offenbart sich hier, eine schwerlastende Wucht liegt auf diesen Schöpfungen. Mufs im Vergleich mit diesen Bernardos kühle Berechnung einen Fortschritt bedeuten, so war dieselbe doch mit einer gewissen Nüchternheit erkauft, der gegenüber Donatellos wilde Kunst doppelt reizvoll erscheint. Erst Bernardos Nachfolger sollten eine Art Versöhnung bringen, insofern eine weniger zurückhaltende, sozusagen sich selbst feiernde Ornamentik, der gefundenen Rechnung sich bedienend, eine lockerere und wärmere Arbeit anzubieten wufste. In welchem Sinne, beweist vor allem das Grab des Carlo Marzuppini von Desi-



Abb. 11. Desiderio da Settignano: Putto vom Grabmal Marzuppini. Florenz, Sa. Croce.

derio da Settignano (Taf. VIII u. IX), gegenüber dem Grab Bruni in Sa. Croce aufgestellt und direkt als Gegenstück in Auftrag gegeben. Es ist besonders reizvoll zu verfolgen, wie Desiderio sich innerhalb dieses Zwanges doch frei als einen Eigenen gibt.

Wir geben zunächst eine Tabelle der Maſse beider Gräber (nach Geymüller).

	Rossellino	Desiderio
Gesamthöhe bis zum Scheitel des Bogens, aussen gemessen	6,104 m	6,013 m
Unterbau	0,990 «	0,975 «
Pilaster mit Basis und Kapitäl	3,00 «	2,970 «
Gebälk	0,570 «	0,590 «
Lichte Höhe des Bogens (Lünette)	1,128 «	1,164 «
Archivoltenstärke	0,416 «	0,314 «
Gesamtbreite am Boden . .	3,160 «	3,580 «
Breite zwischen den Achsen der Pilaster	2,540 «	2,650 «
Breite im Lichten der Nische	2,090 «	2,320 «

Von den Verschiedenheiten sind die wichtigsten: der Breitenunterschied zwischen der Unterkante des Monuments und der lichten Öffnung der Nische ist bei Desiderio 30 cm gröſser, und ebenso ist der Unterschied jener Kante und der der Bahre gröſser. Das bedeutet einen stärkeren Rhythmus der Gliederung, «ein rascheres Emporwachsen des Katafalkes» (Geymüller). Die horizontalen Gesimse treten schärfer hervor; ein lebhafteres Streiten der tragenden und getragenen Glieder beginnt. Vor allem aber ist der obere Aufsatz bei Desiderio glücklicher; die Kandelaberspitze der Mitte und die auf festen Sockeln stehenden Putten wirken freier und sicherer als die betreffenden Glieder bei Rossellino. In der Dreizahl der Felder freilich muſs Bernardo der Vorzug gegeben werden. Die Schmalheit der vier Felder bei Desiderio ist freilich auch wieder beabsichtigt, um dem ganzen Aufbau zu steilerem Drang zu verhelfen.

In der Einzelarbeit erweist sich Desiderio als marmorius «si dolce e bello», als den ihn Vasari gerühmt hat und wie wir ihn aus jeder Arbeit kennen. Er hat den Marmor geliebkost wie wenige und die weiſsen Blüten des kristallinischen Gesteins mit der zarten delicatezza eines befangenen Freiers gepflückt. Sein junges Leben steht vor uns wie ein kurzer, aber schimmernder Lenz, der in höchstem Zauber prangt. Einer solchen Natur muſste das kühle Raisonnement Bernardos herzlos erscheinen; die ganze Wärme seines Enthusiasmus offenbart Desiderio in dem verschwenderisch ausgestreuten Ornament. Man vergleiche Glied für Glied mit Bernardos Arbeit. Bei dieser erscheint alles typisch und in besonderer Formel verwandt, dort quillt der Formenreichtum der Natur ungehindert durch. «Die glücklichsten Harmonien und Gegensätze der Linien walten zwischen Guirlanden, Vase mit rankenförmigen Henkeln, Muschel, Flügeln, in entgegengesetzter Richtung aus Löwentatzen ent-

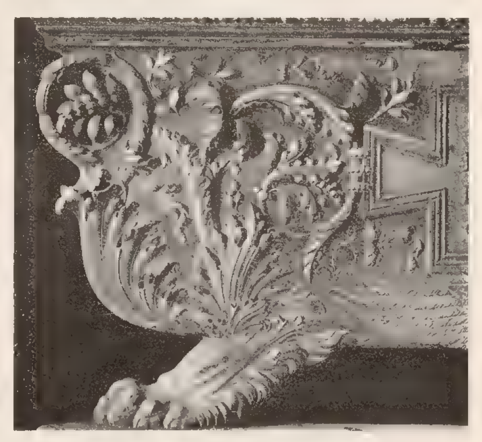


Abb. 12. Francesco di Simone: Grabmal Tartagni. Detail. Bologna, S. Domenico.

springenden Ranken und phantastischen Harpyen. Letztere lebendige Wesen, mit schönen Flügeln, Haaren und Schuppen, sind als Stützen der wappenhaltenden Kinder gewählt. Nicht minder schön, von feinster Linie und weicher goldschmiedartiger Modellierung sind die vier gleichen Füllungen, welche, am Sockel des Sarkophags die fünf Vasen trennend, hier das rhythmische Prinzip der Abwechslung langer und quadratischer Motive betonen. Der Reiz dieser Fülle des zartesten Ornaments an der unteren Hälfte des Monuments wird erhöht durch den weisen Gegensatz mit der Ruhe des feinen glatten Grundes und der horizontalen Oberfläche. Die vollendetste Technik, das wallende Haar der Harpyen mit ihren lustig flatternden Bändern, die feine Perlschnur, welche leicht die Tafel an die elastisch gebogenen Hauptranken heftet, die graziös sich hindurchschlingenden feineren Stengel und Blüten, alles — Natur und Kunst vereint — verherrlichen den jungen Meister.» (Geymüller.)



Abb. 13. Franc. di Simone: Grabmal Tartagni. Bologna, S. Domenico.



Abb. 14. Matteo Civitali: Grabmal Noceto. Lucca, Cattedrale.

Es ist ungemein eindrucksvoll, den Wettbewerb dieser beiden Künstler zu verfolgen und zu würdigen. Die Fesselung benutzte Desiderio, durch die Verklärung und Verdeutlichung des Grundgedankens ein völlig neues Werk zu schaffen. Aber daneben wirkt Bernardos Grab nicht weniger

grofs; der leise Zusatz der Nüchternheit mag einem Architekten, der sich um einen einwandfreien Typus müht und alles neu zu ordnen hat, nicht übel anstehen. Der Fortschritt Bernardos über Donatello und Michelozzo heraus ist unvergleichlich viel gröfser als der Desiderios über Bernardo.

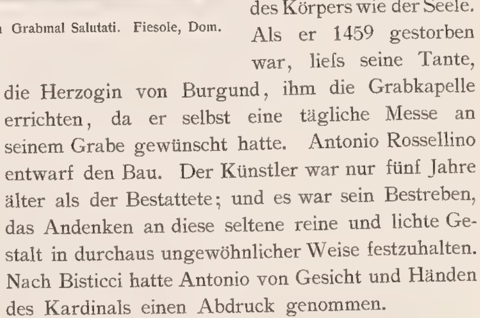
Eines bindet diese frühe Gruppe der Nischengräber noch besonders eng; sie vermeiden das Farbige eher, als dafs sie es suchten. Donatello hat in dem Papstgrab (Taf. I) noch die Statue des Verstorbenen in dunkler Bronze gebildet, um das Auge sofort auf diese Hauptsache zu leiten. Aber auch das gibt Bernardo im Interesse der ruhigen Wirkung auf. Um das zu verstehen, versetze man sich in die alte Florentiner Kreuzkirche. In den weiten Räumen der Franziskanerkirche, deren Wände wir uns ganz mit Freskenteppichen behängt denken müssen, konnten die Gräber neben der bunten Malerei nur durch plastisch-architektonische Glieder mit kühlen Profilen wirken. In ganz anderer Lage befand sich Antonio Rossellino, Bernardos jüngerer Bruder, als er für den 1462 verstorbenen jungen Kardinal von Portugal das Grabmal (Taf. X) in S. Miniato arbeitete. Hier handelte es sich um eine Grabkapelle, ohne Freskenwände, wo das kostbare Material der Steine und Hölzer, die Glasur und das Glas, kurz, ein Kosmatenstil höherer Ordnung, Wände, Decken und Fufsboden farbig überzogen hatte. In dem Übermafs der materiellen Werte dieser Verzierungen konnte das eigentliche Grab nicht die Zurückhaltung zeigen, die in Sa. Croce auf Grund kluger Berechnung geübt worden war.



Abb. 15. Mino da Fiesole: Büste vom Grabmal Salutati. Fiesole, Dom.

Antonios Grab hat seinen Wert in der Incrustation, dem Mosaik und der Intarsia. Wie die ganze Kapelle ein charakteristisches Beispiel für den Geschmack ist, der nach Donatello in Florenz durchbrach und wesentlich auf das Pretiöse und Materielle gerichtet war, so ist auch das Grab dieser Kapelle in gleichem Sinne behandelt. Alle die grofsen Leute, Luca della Robbia, Ant. Pollaiuolo, Baldovinetti, schossen ihr Bestes zusammen; und doch — oder vielleicht darum — wurde nicht entfernt das erreicht, was Brunelleschi in der Sakristei von San Lorenzo und in der Pazzikapelle geglückt war.

Der hier bestattete Kardinal war in der ersten Blüte seines Lebens gestorben. Vespasiano Bisticci entwirft von dem königlichem Geblüte entstammenden Portugiesen ein rührendes Bild. Mit 17 Jahren hatte er die Heimat verlassen und in Perugia das Recht studiert. Dem Einflufs des Königs von Frankreich und des deutschen Kaisers verdankte er es, dafs er schon mit 19 Jahren Kardinal wurde. Aber bereits mit 26 Jahren erlag er einem Brustleiden. Die Liebe zu den Wissenschaften und die Reinheit seines Lebenswandels gaben ihm, wie Vespasiano Bisticci sagt, eine ebenso grofse Schönheit des Körpers wie der Seele. Als er 1459 gestorben war, liefs seine Tante, die Herzogin von Burgund, ihm die Grabkapelle errichten, da er selbst eine tägliche Messe an seinem Grabe gewünscht hatte. Antonio Rossellino entwarf den Bau. Der Künstler war nur fünf Jahre älter als der Bestattete; und es war sein Bestreben, das Andenken an diese seltene reine und lichte Gestalt in durchaus ungewöhnlicher Weise festzuhalten. Nach Bisticci hatte Antonio von Gesicht und Händen des Kardinals einen Abdruck genommen.



Das Grab nimmt die östliche Wand der Kapelle ganz in Anspruch. Die Mauer spart eine hohe Kassettennische aus, in welche der Sarg auf hohem

Postamente frei hereingestellt ist. Hier fehlt demgemäfs der strenge Pilasterrahmen der vorhin beschriebenen Gräber; die Nische ist offener, breiter und gegen die Wand nur durch den grofsen gerafften Vorhang abgesetzt. Statt der Seitenpilaster ist nun aber an der Rückwand eine selbständige, bis zur halben Höhe gehende Architektur angebracht, die einen mittleren, gleich zu motivierenden Aufsatz trägt, der wiederum dem oberen Tondo der Madonna Halt gewährt. Von diesem Tondo mufs ausgegangen werden, um die Disposition der Wand zu verstehen; denn diese Öffnung war vorhanden, sie entspricht den Rundfenstern der anderen Wände, und das gemalte Blau dieses Grundes entspricht dem Himmelsblau der anderen Fenster. Auch sonst ist das Himmelsblau reichlich als Grund verwandt. Der schmale Kreis dieses Tondos erweitert sich dann in einen gröfseren Kreis, der die Köpfe der Madonna und der vier Engel verbindet und in dem auch das hängende Bahrtuch liegt. Wie ein Parallelismus zu dem kleinen und grofsen Kreis erscheint uns das kleine und grofse Pilasterrechteck. Von der Schwere des Unterbaus und Vorbaus sich befreiend lichtet es sich gleichmäfsig nach der Höhe zu und im Zurückweichen des Profils; dem schweren Ruhen des mächtigen Sarkophags unten steht das freie Schweben des von Engeln getragenen hohen Tondos gegenüber.

Das persönliche Schicksal des Verstorbenen wird durch die Symbole des Einhorns (Keuschheit) und der blühenden Fruchthörner, sowie durch die Genien und den Totenkopf am Sockel beweglich genug betont. Die Platte, auf der der Sarkophag ruht, zeigt reiche Einlagen von Glasmosaik, rosso di Siena und verde di Prato. Dagegen hat der Sarkophag mit dem Toten das reine Weifs des Marmors und sonst nur Gold. Die höchste Materialwirkung entzündet sich dann in dem kostbaren geflammten Alabaster, der im Gitter des Aufsatzes frei hängt. Möglich, dafs das seltene Stück von fern her kam und eine Spende aus dem heiligen Lande war. Der bevorzugte Platz, den es verlangte, gab wohl die Veranlassung zu der doppelten Pilasterarchitektur.

Man hat das Balancieren der Huldigungsengel getadelt und die heftigen Bewegungen der fliegenden Himmelsboten an der ruhigen Wand nicht gut geheifsen. Aber hier hat der Künstler sich eben an dem Problem versucht, eine empyräische Komposition mit der festen Erdenarchitektur zu verbinden. Man könnte die Huldigungsengel geradezu als Übergangspersonen zwischen Himmel und Erde auffassen. Das Gitterwerk um den Alabaster, den heiligen Schrein, hat nur den Zweck, die kostbare Platte in der Schwebe zu halten; auch dies ein Hinweis auf das Luftige der oberen Reihe.

Zugegeben, dafs der Eindruck der Gräber Bruni und Marzuppini ein einheitlicherer, vielleicht harmonischerer ist, — sicher ist hier bei Antonio



Abb. 16. Art des Benedetto da Maiano: Büste des Onofrio Piero. S. Gimignano, Collegiata.

Rossellino vielmehr gewagt. Der volle Eindruck ist nur an Ort und Stelle zu gewinnen; denn es handelt sich, wie gesagt, nicht um ein Grabmal, sondern um eine Grabkapelle. Diese ist bisweilen übermäfsig als Kleinod der Frührenaissancedekoration gepriesen worden. So herrlich das einzelne ist, an dem man sich nicht satt sehen kann, — das Ganze geht nicht zusammen, da das einzelne zu aufdringlich wirkt. Hier liegt die Grenze der Quatterocentokunst, die noch nicht im grofsen zu rechnen gelernt hat. Erst in der neuen Sakristei von San Lorenzo war alles einheitlich — geplant!

Die Arbeit Antonios ist, wie es scheint, von

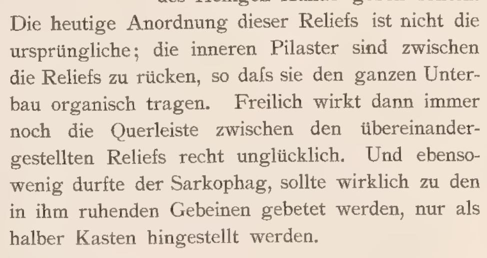
den Zeitgenossen noch mehr bewundert worden als die Desiderios oder Bernardos. Antonio Piccolomini bestellte geradezu eine Kopie für seine 1470 gestorbene Gattin Maria d'Aragona, Tochter des Königs Ferrante von Neapel (Grabmal in Monteoliveto). Nur fehlt hier natürlich der Alabasterstein, der durch das Wappen der Piccolomini ersetzt wurde.

Eine freiere, aber ebenfalls entschiedene Anlehnung an Antonios Vorbild bietet Benedettos da Maiano Grab der heiligen Fina in San Gimignano (Taf. XVI), das ebenfalls die höchste Note einer Grabkapelle bildet. 1468 war Benedetto der Bau derselben übertragen worden, den er nach dem Plan seines Bruders Giuliano ausführte; 1475 ist das Grabmonument datiert. Die Dekoration der (heute restaurierten) Kapelle zeigt auch in der Malerei einen strengen Anschlufs an das Vorbild in San Miniato, und wir dürfen annehmen, dafs, ähnlich wie Desiderio an das Grab Bruni, Benedetto an jenen Typus sich zu halten kontraktlich verpflichtet wurde. Es handelt sich hier nicht um einen jüngst verstorbenen Toten, sondern um die Gebeine einer Heiligen, die als Reliquien verehrt wurden und daher frei aufgestellt werden sollten. So fehlt das Hauptstück, die Figur des Toten; dem symbolisch-hieratischen Charakter der Aufgabe entsprechend ist ein Altartisch mit breitem Tabernakel als Unterbau für den hochgestellten Sarg gegeben. Auf diesem setzt dann die in der Mandorla schwebende Madonna ähnlich auf wie bei Antonio Rossellino auf die obere Architektur. Die fliegenden Engel schweben hier nur neben Maria; die huldigenden aber sind tief in die terrestere Region hineingezogen und mit den Pflichten der Kerzenhalter betraut, die sie reichlich empfindsam erfüllen. Vielleicht hat hier die später zu besprechende Arca des heiligen Domenico in Bologna (Taf. XXX) eingewirkt, wo ähnliche Engelkerzenträger stehen; gerade in den Jahren, als Benedetto in San Gimignano arbeitete, war der eine Engel dieser arca fertig geworden (den anderen arbeitete bekanntlich erst Michelangelo), und Benedetto mufs in jener Zeit, wegen seiner Arbeiten in Faenza, Bologna öfters berührt haben.



Abb. 17. Michelozzo: Fackelhalter vom Grabmal Aragazzi. Montepulciano.

Hier in Faenza hatte er nämlich schon um 1470 — es ist seine erste grofse Arbeit — ein anderes Heiligengrab mit dem Altar gearbeitet, das des heiligen Savino im Dom der Stadt (Taf. XV). Auch hier hatte er sich an Antonio Rosselino angeschlossen oder anschliefsen müssen. Dessen Sarkophag des heiligen Marcolino, im nahen Forli, der 1458 entstanden war, gab Benedetto für die Form des Sarkophages und der beiden Verkündigungsgestalten — die aber dort auf dem First des Sarkophags standen — das Vorbild. Dagegen sollte hier in Faenza statt eines einfachen Sarkophags — jede Nachbarstadt suchte die andere zu überbieten! — ein Grabaltar an der Wand errichtet werden. Benedetto rahmte den Oberteil seines Monuments in ähnlicher Weise, wie er es von dem gleich zu besprechenden Grabmal Strozzi in Sa. Trinità (Taf. V) in Florenz kannte, und setzte darunter eine ziemlich hohe Pfeilerarchitektur, zwischen der aber nicht, wie bei jenem Strozzigrab oder dem ähnlichen von Bernardo Rossellino gearbeiteten Orlando Medicigrab (Taf. VI) in der Florentiner Annunziata ruhige Porphyrplatten lagen; vielmehr wurden hier sechs Reliefs mit den Wundertaten des heiligen Savino angebracht, die von der Heilkraft des Heiligen Kunde geben sollten.



Die heutige Anordnung dieser Reliefs ist nicht die ursprüngliche; die inneren Pilaster sind zwischen die Reliefs zu rücken, so dafs sie den ganzen Unterbau organisch tragen. Freilich wirkt dann immer noch die Querleiste zwischen den übereinandergestellten Reliefs recht unglücklich. Und ebensowenig durfte der Sarkophag, sollte wirklich zu den in ihm ruhenden Gebeinen gebetet werden, nur als halber Kasten hingestellt werden.

III.

Bildet der hier beschriebene Typus des Wandgrabes die höhere Stufe des einfachen Wandconsolengrabes, wie es das Trecento gebildet hatte, so entwickelt sich gleichzeitig eine zweite, zuerst selbständige, dann mehr vermittelnde Form, die wiederum aus dem faktischen Begräbnisakt heraus erklärt werden muſs. Der Gedanke ist so naheliegend wie möglich: Der aufgebaute Katafalk wird im Stein perpetuiert und dann an einer



Abb. 18. Nach B. Rossellino: Grabmal G. Pandolfini († 1456). Florenz, Badia.

sicheren Stelle, möglichst sichtbar, aufgestellt. Brunelleschi scheint hier der Meister gewesen zu sein, der das Neue schuf. In der von ihm erbauten Sakristei von San Lorenzo, deren Wände durch die Schränke besetzt waren und folglich keine freie Stelle für ein Grab boten, sollte der Bauherr Giovanni Medici († 1429), der Vater Cosimos, und seine Gattin Piccarda († 1434) beigesetzt werden. Erst eine spätere Zeit wagte den derben Eingriff, daſs sie Wand



Abb. 19. Andrea de' Cavalcanti: Grabmal Giovanni e Piccarda Medici. Florenz, San Lorenzo, Sacristei.

und Schrank beseitigte und die Mauer durchbrach, — so tat Verrocchio auf Lorenzo Medicis Geheiſs, um für sein groſses Bronzegrab (Taf. XVIII) Platz zu schaffen. Brunelleschi dagegen stellte einfach den steinernen Sarg in die Mitte der Kapelle auf den Fuſsboden; da er aber diesen Platz zugleich für den groſsen Sakristeitisch brauchte, so setzte er den auf Säulen ruhenden Marmortisch über den Sarkophag. Ein seltsamer Ausweg, den unsere Zeit nicht gutheiſsen würde. Aber in jenen Zeiten, in welchen die Medici erst ihre Macht erringen und befestigen muſsten, lag ihnen weniger an der Verehrung ihrer Toten als an deren Sicherheit. Selbst Cosimo hat in diesem Sinne sich mit der einfachen Grabplatte begnügt — sie ist trotzdem einmal zerstört worden —, und



Abb. 20. B. Rossellino: Grabmal Neri Capponi. Florenz, So. Spirito.

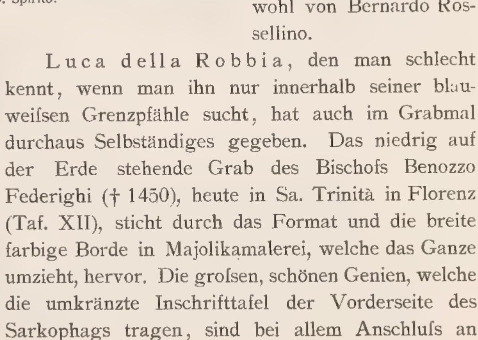
Verrocchios Bronzegrab verdankt seine Schönheit vor allem der Verpflichtung des Künstlers, den Sarg so gründlich zu verankern, daſs keine Revolution ihn fortzuschleppen vermöge. — Der Sarg Giovanni Medicis (Abb. 19) ist im Stil antiker Sarkophage mit geneigtem Deckel, Inschrift haltenden Putten und den Engeln mit dem Mediciwappen gearbeitet. Er erinnert in der Form an jene freilich steileren Toilettenkasten, welche die Familie der Embriachi in marchetteria alla Certosina gearbeitet und mit schmalen Knochenreliefs verziert hat.



Abb. 21. Bern. Rossellino: Porträtrelief vom Grabmal des Neri Capponi. Florenz, So. Spirito.

Dies Grab, von Brunelleschi gezeichnet und seinem Stiefsohn Andrea Lazzari ausgeführt, ist ohne direkte Nachfolge geblieben. Wohl aber stellte man auch fernerhin den Sarg frei hin, — nicht mehr in die Mitte der Kapelle, sondern in die Wand, indem man sie im Halbbogen ausschnitt und die Öffnung stramm profilierte. Auch dabei scheint man vor allem an die Sicherheit des Toten gedacht zu haben; wenigstens findet sich das früheste Beispiel dieser Art ebenfalls an einer nur halb öffentlichen Stelle, in der Sakristei von Sa. Trinità. Das Grab (Taf. V) birgt die Gebeine des Onofri Strozzi, des Vaters von Palla Strozzi, also des Mitglieds einer Familie, die an den Geschlechterfehden hervorragend beteiligt war und allen Grund hatte, sich um die Ruhe ihrer Toten zu sorgen. Das Grab ist gewiſs nicht schon 1418 entstanden, wie bisher geglaubt wurde, sondern erst in den dreiſsiger Jahren. Der Sarg ist leichter als bei Brunelleschi, er steht auf vier runden Knöpfen; der Puttenschmuck ist graziöser und leichter; der leichtgeschwungene Deckel bleibt hier ganz frei. Die Inschrift freilich hat sich eine fatale Verdrängung an die schmale unterste Leiste gefallen lassen müssen.

Der Typus dieses Nischengrabes wird in der Folgezeit reiner und klarer entwickelt, und zwar wiederum durch Bernardo Rossellino; auch er behält das Moment einer doppelten Schauseite bei, doch fügt er der unteren Wand, auf welcher der Sockel steht, jene Pilasterarchitektur mit farbiger Platteneinlage hinzu, die er auch beim Grab Bruni angewandt hatte. Das Muster für diese Anordnung ist das Grab des Orlando Medici († 1455) (Taf. VI) in einer der Seitenkapellen der Annunziata; diesem ist das graziösere Monument des Giannozzo Pandolfini († 1456) in der an Gräbern so reichen Florentiner Badia (Abb. 18) nachgebildet, dessen Sarkophag aber in geschlossener Nische steht. Am fortifikatorischsten ist der Platz des Grabes Neri Capponis († 1457) in So. Spirito (Taf. VII) behandelt; hier ist nur eine kleine, noch dazu vergitterte Maueröffnung vorhanden, hinter welcher dann der auffallend kurze, gedrungene Sarkophag (Abb. 20) mit dem feinen Porträtmedaillon (Abb. 21) des Verstorbenen steht. Auch dies Grab stammt wohl von Bernardo Rossellino.



Luca della Robbia, den man schlecht kennt, wenn man ihn nur innerhalb seiner blauweiſsen Grenzpfähle sucht, hat auch im Grabmal durchaus Selbständiges gegeben. Das niedrig auf der Erde stehende Grab des Bischofs Benozzo Federighi († 1450), heute in Sa. Trinità in Florenz (Taf. XII), sticht durch das Format und die breite farbige Borde in Majolikamalerei, welche das Ganze umzieht, hervor. Die groſsen, schönen Genien, welche die umkränzte Inschrifttafel der Vorderseite des Sarkophags tragen, sind bei allem Anschluſs an

Bernardos Flügelgestalten am Brunigrab doch viel bedeutender und in jener herrlichen Stimmung ruhiger Gröſse, die Luca enger als irgend einen Plastiker seiner Zeit mit der Kunst der Griechen verbindet. Wir schauen hier dem Toten direkt ins Angesicht. An Stelle der in hoher Lünette erscheinenden Madonna wird hier an den drei Feldern der Rückwand der Cristo morto mit Maria und Johannes abgebildet; der diesen kleinen Halbfiguren quer vorgelagerte Leib des Bischofs wächst aus dieser Umgebung mächtig heraus. Das schwere, bunte Rahmen-Ornament der Lilien, Zentifolien, Palmen, Pinienzapfen und Granatäpfel leuchtet festlich um das stimmungsvolle Gebilde tiefer Ruhe und weiſser Stille in der Mitte.

Quattrocento noch die seit langer Zeit klassische **Grabplatte**. Hatte man früher mit solchen Platten einfach den Fuſsboden der Kirchen belegt, so suchte man jetzt doch den Toten vor den Fuſstritten der Gläubigen zu schützen und ihm einen entlegeneren, aber ungestörten Platz anzuweisen. Immerhin sind aber selbst Donatellos Grabplatten noch reichlich abgetreten worden. So mag es sich erklären, daſs dieser in Rom, als er nach Martins V. Tode hier erschien und, wie es wenigstens sehr wahrscheinlich ist, das Grab des Kirchenfürsten in Auftrag bekam, statt des Steines eine Bronzeplatte (Taf. XIX) wählte. Sein Schüler Simone Ghini hat dann den Guſs ausgeführt; aber die groſsartige Anordnung muſs doch wohl auf den Meister selbst zurückgeführt werden. In Florenz blieb bis in das XVI. Jahrhundert die Steinplatte der häufigste Schmuck der Gräber; viele Beispiele lieſsen sich anführen. Ein spätes, sehr reiches und naturalistisches Gebilde ist die Gestalt des Priors L. Tornabuoni (Taf. XXIII), an dessen Grab der Neapolitaner Cicilia, ein Schüler Andrea Ferruccis, 1515 die Platte und den reichen Intarsienfries arbeitete (in S. Jacopo in campo Corbolini).



Abb. 22. Grabmal Ang. Acciaiuolo († 1409), 1550, in der Certosa di Firenze.

Eine andere Anordnung erfand **Mino da Fiesole** im Grabmal des Fäsulaner Erzbischofs Leonardo Salutati (Taf. XIV), das sich der 1466 gestorbene Kirchenfürst noch bei Lebzeiten (1464) selbst errichtet hat. Hier ist der reich verzierte und auf besonders prächtig behandelten Schemeln ruhende Sarkophag ohne die Liegefigur des Toten auf Konsolen hoch an die Wand gehoben, die Büste des Verstorbenen (Abb. 15) mit dem Wappen von Fiesole selbständig weiter unten, innerhalb einer reichen Marmorinkrustation angebracht. Man merkt den Einfluſs der damals eben vollendeten Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato, aber ebenso deutlich den Wunsch, Eigenes zu geben, der Besteller und Künstler gleichmäſsig beseelt haben mag.

Die Reduktion des Grabschmucks lediglich auf die Person des Bestatteten vertritt auch im

Aus der liegenden Grabplatte entwickelte sich das **Wandrelief**, wie es z. B. Antonio Rossellino beim Grab des 1465 verstorbenen Pistojeser Kardinals Donato Medici (Taf. XXII) verwandt hat. Hier fehlt jede weitere Architektur; über der breitgelegten, mit Fruchthörnern und den persönlichen Abzeichen geschmückte Konsole erhebt sich die betende Halbfigur des Verstorbenen in lebendigster Frische.

IV.



Abb. 23. A. del Verrocchio: Reliefs vom Grabmal der Francesca Pitti Florenz, Bargello.

Während Florentiner Marmorkünstler in der Umgegend Toskanas oder in den Marken tätig waren, dort den Heiligen und Fürsten das Grab zu bereiten, schuf in der Heimat Andrea del Verrocchio im Grab des Piero de' Medici (Taf. XVIII) nicht nur einen neuen Typus, sondern auch ein Werk bisher unerhörten Reichtums. Die Verbindung farbiger verschiedener Marmorsorten mit der Bronze ist das Entscheidende; prinzipiell lehnt es sich an den Typus des Nischengrabes an.

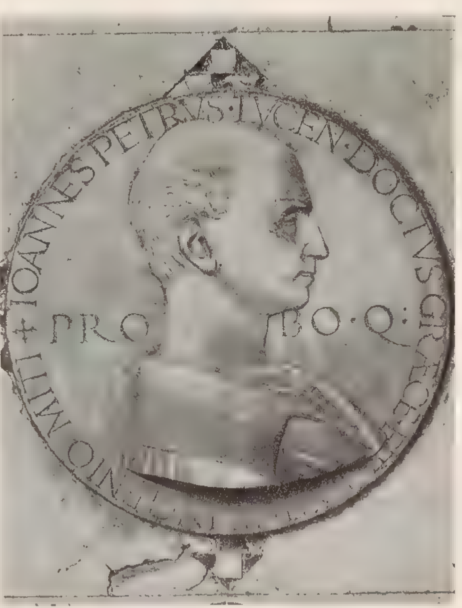


Abb. 24. Matteo Civitale: Reliefporträt des Giov. Pietro di Avenza. Lucca, Cattedrale.

Wir hatten oben gesehen, wie Brunelleschi den Sarg mit Giovanni Medicis Gebeinen in der Mitte der alten Sakristei in San Lorenzo schlicht auf den Boden gestellt hatte. Cosimo hatte eine einfach inkrustierte Platte über dem Grabgewölbe unter der Vierung der Kirche sich ausbedungen. Nun war auch der dritte Medici gestorben und seine Söhne Lorenzo und Giuliano wollten ihm und ihrem Onkel Giovanni, dem Lieblingssohn Cosimos, ein glänzendes Grab errichten, da sie den Neid der Florentiner nicht mehr zu fürchten hatten. Natürlich mufste es in San Lorenzo, der Grabeskirche der Medici, aufgestellt werden; und Lorenzo befahl, wiederum wie beim Grofsvater die Sakristei zu wählen. Da schien guter Rat teuer; denn wo war an den durch die Schränke vollbesetzten Wänden Platz? Man half sich ein wenig rücksichtslos: links vom Eingang wurden die Schränke entfernt, die Wand durchbrochen und hier der schwere Porphyrsarg aufgestellt. Da er von zwei Seiten sichtbar war, ist er auf Avers und Revers gleichmäfsig behandelt. Eine Nischenumrahmung aus pietra di macigno, in bläulichem Ton, umzieht die Öffnung; auf dem Band liegt ein fester, aus Kandelabern aufsteigender Fruchtkranz, in dem oft der Mediciring steckt, dessen blitzender Demantstein in höchster Höhe funkelt. Ein weifser Sockel bildet die unterste Basis des Aufbaus; vier bronzene Schildkröten — Ewigkeitssymbole — tragen die Platte, auf der die Widmungsinschrift **PATRI PATRVOQVE** in grofser Antiqua majestätisch wirkt. Der rote Porphyrsarkophag wird von vier bronzenen Löwentatzen getragen,

die nach oben in fest sich ansaugendes und steil sich streckendes Akanthusblattwerk übergehen. Starke Taue umziehen den Sarg; das Strickwerk setzt sich in hängenden Quasten unten und stärkster Schnürung zur Seite und nach oben fort. Kein Zweifel, hier handelt es sich um eine Verankerung des Sarges, die den Toten für immer die Grabesruhe sichern sollte. Der Deckel ist aus weifsem, dessen Aufsatz wieder aus rotem Marmor; eine kreisförmige Serpentinplatte der Mitte trägt die Inschrift. Schwere bronzene Füllhörner mit dem Demant in der Mitte krönen den Aufsatz des Deckels. — Die lichte Öffnung der Nische beträgt 2,45 m, die Höhe von der Sohle bis zum äufseren Scheitel der Umrahmung 5,82 m, die Höhe des Sarkophags nicht ganz 3 m. Der Höhe des Sarkophags (ohne Schildkröten) entspricht etwa der des freien Raumes über demselben.

Es mufs überraschen, dafs die Personen der hier Bestatteten bei dem Schmuck des Grabes (abgesehen von den Emblemen) keine Rolle spielten. Es war wohl nicht nur der Charakter als Doppelgrab, der dies verhinderte, sondern der Wunsch der Familie, dem Verdacht persönlicher Ruhmsucht fernzubleiben. Es fehlt aber anderseits auch jeder Hinweis auf christliche Ewigkeitsgedanken.



Abb. 25. A. del Verrocchio: Tonskizze zum Grabmal Forteguerri in Pistoia. London, South Kensington Museum.

Das Reizvollste bleibt das Gegenspiel der Materiale und der Gegensatz ruhiger Flächen und erregter Bildungen. Das Ornament trägt einen ausgesprochen männlichen Charakter und ist so stark realistisch, dafs wir uns an Vasaris Notiz erinnern, Verrocchio habe Tiere (und Pflanzen?) von der Natur abgeformt.

Siebenundzwanzig Jahre später fanden in eben diesem Sarkophag die beiden Stifter Lorenzo und Giuliano Medici ebenfalls ihre Ruhe; erst 1559 wurden ihre Gebeine in die neue Grabkapelle der Medici übertragen, wo sie noch heute unter der Madonna Michelangelos ruhen.

Wenn in diesem Medicigrab dumpfe Pracht und unpersönliches Machtempfinden den Grundton anschlägt, so bot Verrocchio in einem zweiten Grabmal (Abb. 23) eine völlig eigenartige Behandlung persönlicher Geschicke. Francesca di Luca Pitti war seit 1466 mit Giovanni Tornabuoni, Lucrezias Tornabuonis Bruder und Lorenzo magnificos Onkel, vermählt. Nach elfjähriger Ehe starb Francesca am 23. September 1477 im Wochenbett; Verrocchio bekam den Auf-

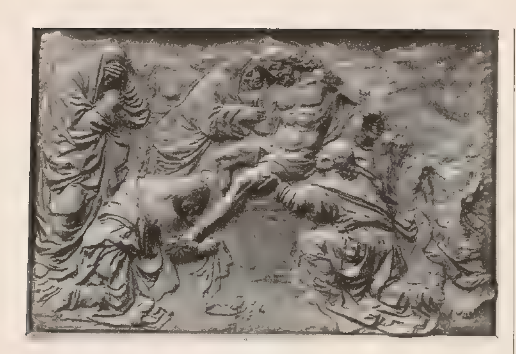


Abb. 26. A del Verrocchio: Skizze zum Grabmal Forteguerri Berlin, Kgl Museum.

trag, der Jungverstorbenen in Sa. Maria novella das Grab zu errichten. Mackowsky vermutet mit Recht, daſs es am alten Chorlettner gestanden habe, der 1565 entfernt wurde. Erhalten sind nur vier allegorische Tugenden (bei Me. Andrée in Paris) und zwei das persönliche Schicksal der Verstorbenen darstellende Reliefs (im Bargello), die am Sarkophag — getrennt — angebracht gewesen sein müssen; ich glaube, daſs dieser Sarkophag wie das Medicigrab eine doppelte Schauseite hatte, und vielleicht in einer offenen Nische des Lettners gestanden hat. Dann war wohl das Relief der «sterbenden Wöchnerin» vom Chor aus sichtbar, wo ja so viele Tornabuoni-Gesichter aus Ghirlandaios Fresken von den Wänden herabschauen, während die Szene mit dem verzweifelten Vater vom Hauptschiffe aus zu betrachten war.

War schon beim Medicigrab der Ausfall aller kirchlichen Symbole seltsam, so ist hier eine noch viel resolutere Erdenwirklichkeit vorgeführt. Sehr bezeichnend für die Zeit! Die kirchlichen Tröstungen hatten ihre Kraft verloren. Was half es einem verzweifelten Gatten, wenn die Priester ihm das Osterevangelium vorlasen? Die Madonna, sonst die natürliche Patronin jeder Mutter, hatte in diesem Fall ihren Schutz versagt. Und so flüchtete man in den einzigsten Trost, der der Skepsis blieb: man stellte die erschütternde Wirklichkeit rückhaltlos dar. Es fehlt jedes Pathos, jede Milderung. In einer fast wilden Entschlossenheit ist die Macht des Todes an einer jungen, hilflosen Frau geschildert. Nie wieder stieg die italienische Kunst auf diese unterste Sohle der Wirklichkeit; dem Cinquecento muſste dies bürgerliche Trauerspiel wie eine fatale Misere erscheinen.

Aber Verrocchio hat nicht ohne tieferen Grund so gehandelt. In seiner Brust wohnte eine Innigkeit und Wärme, die bisweilen nordisch anmutet; seine Taufe Christi in der Florentiner Akademie ist ein Zeugnis solch rührender Zartheit, wie wir sie kaum beim Italiener suchen. Gewiſs hat er jenen 23. September 1477 miterlebt, — gehörte er doch zu den Familiares der Medici. Den ernsten Tatsachen dieses Eindrucks gegenüber konnte er nicht ausweichen. Und so führte ihn tiefe Menschlichkeit an die Grenze äuſserster Wirklichkeit.

Man vergleiche diese beiden Reliefs auf den Gegensatz der Linienführung hin. Das eine ist zentral komponiert, um den wunden Leib der Sterbenden. Die so erschütternde Biegung der Wöchnerin, die leise wimmert, und die fürsorglich hingebende alte Pflegerin bilden den Kranz der Mitte. An Kopf und Fuſs des Bettes tobt der laute Schmerz; die Klageweiber brüllen und raufen die Haare. Dagegen herrscht im andern Relief die Senkrechte: der im Vorzimmer harrende Gatte, mit den etwas verlegen dabeistehenden Freunden. Als die Wehmutter kommt und das Kindchen bringt, weiſs er da schon um den Preis dieses jungen Lebens? Auf jede Bühne ist verzichtet; nur die in starkem Relief entwickelten Figuren wirken, so daſs man von Anlehnungen an die antik-römische Plastik gesprochen hat.

Von einem dritten Grab Verrocchios, dem Kenotaph des 1473 verstorbenen Kardinals von Teano, Niccolò Forteguerri, das die Vaterstadt Pistoia ihrem groſsen Sohn errichtet hat, ist leider auch nur ein Teil erhalten, der inmitten barocker, aufdringlicher Zutaten stark in seiner Eigenart bedrängt wird. Eine Skizze zu dem Grab im Kensington Museum (Abb. 25) verrät uns aber die beabsich-



Abb. 27. Andrea del Verrocchio: Grabtafel. Berlin, Kgl. Museen.

tigte Komposition. Es war eine empyräische Anlage in grofsem Stil geplant; Antonio Rossellino ist hier weit überboten. Der Kardinal kniet auf seinem Sarkophag; an ihm scheint sich das Wort zu erfüllen: «Siehe, ich sah den Himmel offen». Christus selbst erscheint seinem verzückten Auge, und in grofsen Gebärden durchfliegen die Engel unendliche Räume. Ihre selige Trunkenheit kommt bei den Tonmodellen der Engel, welche die Sammlung Thiers im Louvre besitzt, wundervoll zum Ausdruck. Hier ist ein Raumstil gefunden worden, der unter Verzicht auf alle Architektur die Wandfläche als Himmel schlechthin behandelt, in den ein müder frommer Erdenpilger mit seiner Sehnsucht hineinragt.

Eine in der Qualität sehr hoch stehende Tonskizze im Besitz des Berliner Museums (Abb. 26) hat vermutlich die Vorderseite des Forteguerrigrabes schmücken sollen. Die pietà ist dargestellt; der rechts knieende Nikodemus trägt die Züge des Kardinals. Ein feiner Gedanke: hier unten tiefstes Erdenleid, darüber die Machtsphäre der höheren Welt! Während frühere Zeiten am Grab gern den Auferstandenen darstellten, der mit grofsem Schritt die Brüstung des Sarkophags betritt (z. B. Taf. XXXI), um sich heraus aus allem Erdenrest zu schwingen, oder die Assunta, die in grofsem Zug gen Himmel gehoben wird, wird man in der späteren Zeit stiller, resignierter und sucht hier vor allem den Ernst der Trauer darzustellen.



Abb. 28. A. Pollaiuolo: Grabmal Papst Sixtus' IV. Rom, S. Pietro.

V.

Neben Verrocchio ist Antonio del Pollaiuolo (1429–98) der bedeutendste Bronzekünstler in der zweiten Hälfte des Florentiner Quattrocento. Sein Relief der Geburt des Täufers am grofsen Silberaltar des Baptisteriums von 1480 (heute in der Domopera) läfst sich mit dem gleichzeitigen Relief Verrocchios, die Enthauptung des Johannes darstellend, am gleichen Altar trefflich vergleichen. Wenn Verrocchio in der Kunst der Empfindung und sorgsamster Behandlung aller Einzelheiten höher steht, so beherrscht Antonio in hervorragender Weise den Menschenleib, den er durchaus als Träger der mechanischen Bewegung, als Sitz einer stärksten Enervation behandelt, ohne den seelischen Mächten eine liebevollere Darstellung zu widmen. Die Gruppe «Herkules und Antäus» im Bargello zeigt am deutlichsten, was dieser Künstler am liebsten bildete. Seit 1489 finden wir ihn in Rom,

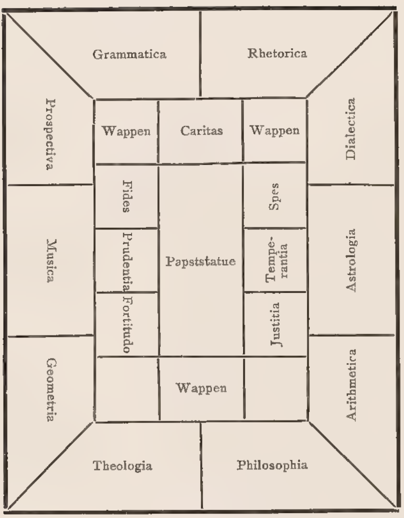


Abb. 28a. Übersicht des Grabes Sixtus' IV. von A. Pollaiuolo. Rom, S. Pietro.

wo er die beiden grofsen Papstgräber Sixtus' IV. (Taf. XX) und Innozenz' VIII. giefsen darf. Es galt hier, die von Donatello entworfene, von Simone Ghini gegossene Grabplatte Martins V. zu überbieten. Da hat denn Antonio in dem Grab, welches den bedeutendsten Papst der Frührenaissance birgt, die Idee der Aufbahrung im grofsen Katafalk zu einer Gröfse entwickelt, die vor ihm niemand erreicht hat. Mehr als je ist ja im Papstgrab nicht das Persönliche, sondern das Symbol der weltumspannenden Macht das Wesentliche. Auch galt es, den ungeheuren Apparat jenes Systems (Abb. 28a) zur Darstellung zu bringen, welches die Macht des Papsttums seit dem frühesten Mittelalter bis auf unsere Tage gewährleistet hat. Aber nicht genug damit: Sixtus IV. war auch eine Persönlichkeit, die seine Zeit mächtig überragte. In der Verbindung des durch die Statue des liegenden Papstes (Abb. 28) ausgedrückten persönlichen Momentes mit der Schar der Tugenden und den Vertretern des Quadriviums und Triviums gibt Antonio ein fein durchdachtes Abbild des «humanistischen Papsttums», jener Erscheinung, die trotz ihres logischen Widerspruchs dem Papsttum die goldenen Tage der Renaissance verschafft hat.

Auch die Anwandlung zum Barocken, die in den geschwungenen Wandungen und in der Wucht der Eck- und Trennungsglieder sich bekundet, ist in Rom und speziell an dieser Stelle sehr berechtigt. Rom ist die Heimat des Barock, und nur dort wird man es lieben lernen. Der Drang seiner sieben Hügel und seines unendlichen Wassers, das quellende Leben des römischen Travertin und die Bildungen der antiken spätrömischen Vorbilder haben jenem Stil zur Ausbildung verholfen, der das Rom der päpstlichen Weltherrschaft und das Rom des stolzen lateinischen Adels so glänzend charakterisiert. Schon im Quattrocento setzt diese Betonung schwerlastender Machtfülle ein; kein Künstler kann sich der Gewalt wuchtiger Universalität entziehen. Ein Melozzo da Forli zeigt ebenso wie Antonio Pollaiuolo barocke Anwandlungen. Neben dem Barocken ist es der antike Grundzug, der Antonios Grab charakterisiert. Die gelagerten Frauen, welche Tugend und Wissenschaft symbolisieren, haben die thronende und sitzende Pose verlassen, die ihnen bis dahin in Florenz Pflicht war; nur leicht umhüllt, die schönen, vollen Glieder leicht gelöst, bieten sie reiche Liegemotive, auch hierin als echt römische Kinder sich verratend. Denn hier in der Heimat des Marforio steht man wenig; alles lagert in gelassener Faulheit, die der römischen Frau so gut ansteht.

Beim zweiten Papstgrab, dem Innozenz' VIII., das in jedem Fall anders werden mufste als das des



Abb. 29. Gianmarco Cavalli (?): Grabmal Mantegnas. Mantua, S. Andrea.

verhafsten Vorgängers, hat Antonio die Idee des Katafalks verlassen und das Konsolengrab in grofsem Stil entwickelt, zum erstenmal dabei es wagend, die Gestalt des Toten, doppelt — liegend und segnend — vorzuführen. Dieser segnende Papst ist wichtig geworden für Michelangelos Medicigräber. Aber als monumentale Anlage steht dies Papstgrab hinter dem ersten zurück.

VI.





Abb. 30. Abb. 31.
Niccolò da Bari: Evangelisten von der Arca di S. Domenico. Bologna, S. Domenico.

Der hier vorgeführten Reihe florentinischer Gräber steht nun in Siena, Rom, Bologna, Venedig, Neapel eine grofse Zahl anderer Bildungen entgegen, deren Verschiedenheit beweist, wie intim damals jede Stadt ihr Grabmal zu gestalten gewufst hat. Denkt man an die Uniformierung, der unser heutiger Grabschmuck noch immer unterliegt, so staunt man nicht wenig über die charaktervolle Verschiedenheit der einzelnen Typen.

Den prägnantesten hat wohl B o l o g n a geprägt; die Universität hat ihr Motto: «Bononia docet» auch dem Grabmal aufgeprägt. Es sind die P r o f e s s o r e n gräber (Taf. XXIX und XXXIII), die den verehrten Lehrer im Auditorium mitten unter seinen Schülern vorführen. Wie die antike Stele gern den festlichen Augenblick des Lebens darstellt, etwa den Krieger, der in die Schlacht eilt, oder die junge Frau, die sich zum Ausgehen schmückt, so gibt das Professorengrab die unvergefslichen Stunden, in denen junge Herzen abgeklärter Weisheit gelauscht haben. «Μακάριον τῆς ψυχῆς φῶς» (o süfses Licht der Seele) liefse sich

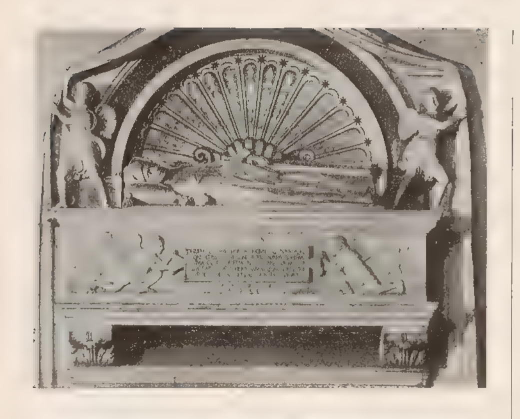




Abb 32 u. 33. B. und A. Rossellino: Grabmal Fil. Lazzari. Pistoia, S. Domenico.

als gemeinsame Unterschrift hier denken. Neben dem Professorengrab hat Bologna in seiner Arca di San Domenico (Taf. XXX) ein durch die Pracht seiner Dekoration einzigartiges Monument aufzuweisen. Ursprünglich hatte der Sarg des Heiligen mit den Reliefs Fra Guglielmos auf Säulen gestanden und einen flachen Deckel gehabt. Als aber das Ansehen des Franziskanerordens den andern Bettelorden stark zurückzudrängen drohte, glaubte man, abgesehen von vielen anderen Bemühungen, auch die Grabeskapelle des Heiligen, das Ziel so vieler Pilgerzüge, prächtiger gestalten zu sollen. In dem Pugliesen Niccolò da Bari bot sich ein höchst geschickter Dekorateur an, der den schlichten Steinsarg mit phantastischem Reichtum überwarf und in den seltsamen Evangelisten (Abb. 30, 31) die exotischen Gestalten der Sarazenen, die er aus seiner Heimat und Venedig kennen gelernt hatte, wiedergab, — so der Vorstellung der Gläubigen vom heiligen Lande eine Fülle seltsamer Erscheinungen sichernd. In Figuren wie dem auf der Weltkugel thronenden Gottvater oder in den Engeln zur Seite des sterbenden Christus wird die leidenschaftliche Natur des Süditalieners offenbar, der das Heilige gern in den stärksten Akzenten der Erregung charakterisiert. Man denke sich diese reiche Arca umgeben, umlagert, umbetet, umschluchzt von der Riesenschar derer, die hier besonderen Segen alljährlich suchen. Aus der dumpfen Sphäre brünstiger Klage und Bitte und der traurigen Fülle von Krankheit, Not und Ausschweifung hebt sich diese marmorne Verheifsung wunderbar überzeugend heraus; und die vollendete Schönheit der Figuren und jedes Details steht in ergreifendem Gegensatz zu vielen offenen Wunden und verkrüppelten Gesichtern der dunkeln harrenden Menge dort unten!



Abb. 34. Michelangelo: Engel von der Arca di S. Domenico. Bologna, S. Domenico.

Oberitalien hat immer dem freistehenden Grab den Vorzug gegeben. Die berühmten Skaligergräber in Verona gaben hier ein nie wieder erreichtes Vorbild. In Donatellos Gattamelata und Verrocchios Colleoni hat das Reitergrabdenkmal, das in Cangrandes stolzer Figur seine erste Gröfse erreicht hatte, die vollendete Schönheit erreicht. Freilich handelt es sich hier nicht um eigentliche Grabmäler — obwohl sie auf Kirchhofsgrund stehen —, sondern um Denkmäler schlechthin; beide Genannte liegen nicht an dieser Stelle. Aus der Fülle sonstiger Bildungen hebe ich den schlichten Charakterkopf Mantegnas (Abb. 29) in seiner Grabkapelle in San Andrea in Mantua und ferner das Grab des Arztes della Torre in San Fermo in Verona (Abb. 36) heraus, das zwar im Aufbau verunglückt und zu «möbelartig» ist, in den Einzelheiten der Sphinxe und Reliefs dagegen, die Andrea Riccio gofs, hohe Kostbarkeiten besitzt. Die Originale der Bronzereliefs (Abb. 35) sind jetzt im Louvre und an Ort und Stelle durch galvanoplastische Nachbildungen ersetzt.



Abb. 35. A. Riccio: Relief vom Grabmal della Torre aus Verona, S. Fermo. Paris, Louvre.

Das Fürstengrab, das nicht so häufig zu finden ist, als man bei der Fülle der kleinen Dynastien am Po und in den Marken annehmen sollte, hat zweimal eine besonders ergreifende Lösung gefunden. Sienas gröfster Bildhauer, dessen dumpf verhaltene Gröfse vielfach so dämonisch durchbricht, dafs er an Michelangelo erinnert, Jacopo della Quercia, hat in dem Grabmal der so jung verstorbenen Ilaria del Caretto (Taf. XXIV und XXV), die 1405 nach kurzer Ehe mit 21 Jahren gestorben war, ein in seiner Schlichtheit und rührenden Stimmung unvergleichliches Gebilde geschaffen (1413). Auf einem Sarkophag, an dessen Wänden derbe Putten den schweren Fruchtkranz des Lebens mühsam balancieren, ruht das junge, zarte Geschöpf, in der vornehmen Fürstinnentracht des endenden Trecento, auch im Tode noch vom treuen Hündchen bewacht.

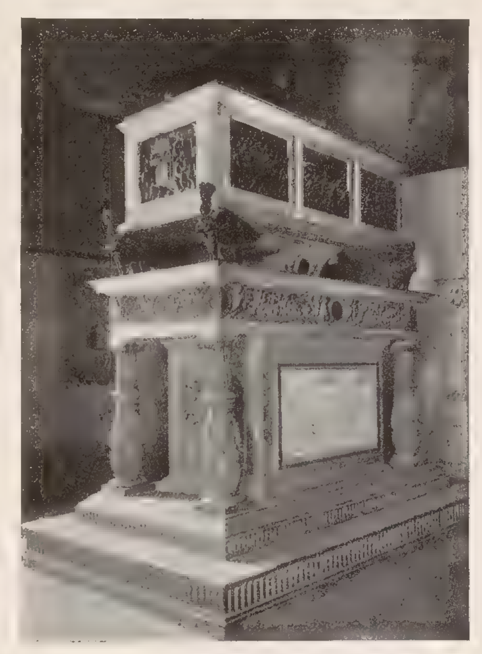


Abb. 36. A. Riccio: Grabmal della Torre. Verona, S. Fermo.

Dieser singulären Frauengestalt aus dem Anfang des Quattrocento liefse sich die ruhende Kriegerstatue des Ritters Guidarello Guidarelli im Museum von Ravenna vom Ende des Jahrhunderts an die Seite stellen. Die Arbeit Severos da Ravenna steht lange nicht so hoch wie diejenige Quercias; auch fehlt hier der Sarkophag und der sonstige Aufbau. Aber das edle Gesicht des Toten und die schlichte Haltung des Leibes wirken auch hier ergreifend.



Abb. 37. Rosso: Grabmal Brenzoni. Verona, S. Fermo.

Aus Lucca stammt ein Grabrelief (Taf. XXI), das sich heute im South Kensington Museum befindet, leider nur ein Fragment und namenlos, aber von ausgezeichneter Arbeit. Matteo Civitali (Abb. 24), der eine Menge Grabmäler im Luccheser Dom gearbeitet hat, lernte bei Desiderio de Settignano die feine Detailbehandlung des Marmors, die er auch in dem Reliefporträt dieses Alten betätigt.

Eigenwillig wie im Leben so auch in der Kunst hat der Beherrscher von Rimini, Sigismondo Malatesta, in San Francesco sich und seiner Geliebten Isotta eine Grabeskirche seltsamer Art erbaut, die man eher einen Ruhmestempel im Sinne antiker Heroenverehrung nennen könnte. Das bedeutendste ist Isottas Grab (Taf. XXVIII), wo der Sarkophag von Elefanten, dem Wappentier Cesenas, getragen wird, deren Kopf und Rüssel auch aus der krönenden Helmzier herausragt, wo Isottas kluger Lebensspruch: tempus loquendi, tempus tacendi die Mittel verrät, denen diese begabte Frau ihre Macht über den Herrn und das Volk verdankt hat. — Die Figur der Fürstin fehlt, - fürchtete Sigismondo die späteren Zeiten? Das Ganze wird durch die mächtigen Zaddeltücher der Vorhänge seltsam bewegt; der malerischen Regie dieses Grabes gegenüber erscheinen alle Florentiner Architekturgräber doppelt streng. Als Künstler gilt der Florentiner Agostino di Duccio, der seit 1447 in Rimini arbeitete und, wenn auch nicht überall eigenhändig, so doch als Leiter einer grofsen Marmorbottega den plastischen Schmuck der Kirche mit Matteo de' Pasti, Bernardo Ciuffagni und Simone Ferrucci zusammen geliefert hat.

Padua besitzt einen reich entwickelten Bestand an Grabmälern, von der massiven Tumba des alten Antenor an bis zu all den schlichten und prächtigen Gräbern jener Pilger, die in der heiligen Erde nahe den Gebeinen des heiligen Antonius zu ruhen



Abb. 38. Meister der Pellegrinikapelle: Grabmal B. Carris. Buon. Venedig, Frari.



Abb. 39. P. di Niccolò und Gio. di Martino: Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo († 1423). Venedig, S. Giov. e Paolo.



Abb. 40. Ant. Rizzo: (?): Porträtbüste. Bronze. (Nach dem Abguß über der Natur.) Venedig, Museo Correr.



Abb. 41. Reiterfigur vom Grabmal Savello († 1405). Venedig, Frari.

wünschten. In den Chiostri del Santo ist nicht das einzelne Grab, sondern die Anlage im ganzen das Eindrucksvolle. In dem kleinen Oratorium San Giorgio, das die Familie Lupi am Ende des Trecento als Grabkapelle errichtet hat und von den Veroneser Malern Altichiero und Avanzo ausmalen liefs, stand einst eine mächtige Arca in mehretagigem Aufbau, mit den Gebeinen des Stifters; eine Nachbildung des Typus der Skaliger-Gräber. Im XV. Jahrhundert wurden dann die Wandgräber des Florentiner Stils importiert, aber bald bereichert, wozu die hohe Blüte der Paduaner Bronzeplastik immer neue Veranlassung gab. In Bellanos Grab Roccabella in San Francesco ist der Paduaner Typus besonders charaktervoll ausgeprägt.

Venedig, das in seinen grofsen gotischen Domen S. Giovanni e Paolo und den Frari Grabeskirchen von ungeheuren Dimensionen besitzt, verrät auch in seinem Gräberbestand, auf eine wie fest gegründete Vergangenheit es dank seinem Ducat, der sich fast der Institution des Papsttums vergleichen läfst, zurückblickt. Eine geschlossene Reihe von Dogengräbern führt vom Trecento bis weit über das Cinquecento herüber; daneben fehlen die Gräber der anderen Adelsfamilien nicht. Aber wie Venedigs Plastik erst in der zweiten Hälfte des Quattrocento — seit Rizzo — sich den Banden der Architektur zu entziehen vermag, so hat man hier auch das Grabmal weniger plastisch als architektonisch gestaltet. Man hat dabei nicht wie die Florentiner den strengen Flächenstil und Organismus betont, sondern, ähnlich wie in der Baukunst, den Schreinerstil der Kastenarchitektur (Taf. XXXII) angewandt. Auch bei grofsen Gräbern — etwa dem des Dogen Vendramin in S. Giovanni e Paolo — fehlt es an der grofszügigen Form; dafür wird aber das Einzelne oft von jener hinreifsenden Schönheit umleuchtet, wie sie Venedig, wo es mehr griechische Antiken als anderorts gab, als besonderes Geschenk im Wettbewerb des Quattrocento anzubieten hat. Man sucht hier nicht das Persönliche und Erschütternde; der Vortrag bleibt absichtlich allgemein, und die Regie wird immer wieder mit den alten Allegorien bestritten. Bisweilen (Abb. 41) erscheint die Reiterstatue auf den Sarkophagen, — eine Naivität, die in Florenz unmöglich gewesen wäre. — Als Reiterrelief gibt das schöne Grab des Annibale Bentivoglio (Taf. XXXIV) in S. Giacomo maggiore in Bologna (von 1458) die glücklichste Lösung.



Abb. 42. T. und A. Lombardi: Grabmal Gio Mocenigo. Detail. Venedig, S. Giovanni e Paolo.

VII.

Venedig hat, abgesehen von diesen sozusagen offiziellen Gräbern, seine stilleren Todesgedanken in jenen Bildern ausgesprochen, welche als pietà — Klage um den Leichnam Christi — nicht nur den christlichen Passionsgedanken ausdrücken, sondern oft auch in Beziehung zu einem persönlichen Verlust stehen oder aus Anlafs eines solchen in der Familienkapelle, wo ja die Toten bestattet wurden, als Altarblatt aufgestellt wurden. Die Komposition dieser Halbfiguren-Breitbilder, wie sie am



Abb. 43. Donatello: Pietà. Bronze. London, South Kensington Museum.

ergreifendsten von Giov. Bellini (Bilder in Rimini, Brera, Berlin und sonst) gemalt worden sind, geht auf ein Relief Donatellos (Taf. XXXVI) zurück, das (heute im Kensington Museum) sicher in Padua um 1450 entstanden sein mufs, wo es der damals heranreifende junge Giovanni Bellini gesehen haben wird. Dies Relief — dessen Stil freilich schlecht mit Donatellos später Weise zusammengeht, schildert den plötzlichen Zusammenbruch eines mächtigen Männerleibes, der in der Blüte seiner Kraft gebrochen wurde. Die wehklagenden Engel, deren kleine Händchen sich so rührend an dem grofsen Leib abmühen, machen das Tragische dieser Katastrophe noch eindrucksvoller. Hier haben wir den gleichen Todesgedanken wie bei Verrocchio: das Ende soll ohne jede Milderung in seiner hoffnungslosen Tiefe vorgeführt werden! Wie Donatello diesen Gedanken in Marmor und Bronze dargestellt hat, so haben ihn die venetianischen Maler übernommen.

Aber die Darstellung der Pietà greift viel weiter, als Donatellos Kreise reichen. Sie ist neben dem Crocifisso das klassische Thema des Karfreitags; entgegen dem schon erdenfernen Leiden des Erlösers, der einsam am Kreuz hängt, sichert diese Szene der menschlichen Teilnahme in den Figuren der Maria und des Johannes ihren Platz. Dürfen wir diese Reliefs und Gruppen der Pietà einen Grabmalschmuck nennen? Im tieferen Sinne gewifs, als Todesgedanken, als das Zentrum jener Kapellen, wo die Toten eingesegnet werden und wo die Quaresima ihre stillen, langen Bufsübungen feierte. Zunächst begnügte man sich mit kleinen Tafeln in Bronze, sogen. Paces, wie dem Relief Donatellos in London (Abb. 43) und der von Verrocchio gegossenen, von Federigo d' Urbino gestifteten Tafel in den Carmine in Venedig (Abb. 44); dann erbreitet sich das Relief und entwickelt die Regie; am vollendetsten wohl in jener Tafel des Wiener Museums (Taf. XXXVII), die, auf Donatello zurückgehend, vielleicht von Bertoldo di Giovanni ausgeführt und mit dem feinen Sarkophagrelief in Silbertauschierung geschmückt worden ist.

Die Sitte der Karfreitagsprozession, bei der alle Heiligenfiguren der Passion einzeln durch die Strafsen getragen und dann im Chor um das Kreuz aufgestellt wurden, führte dann zu der Ausbildung dieser Szene in der Freiplastik. Solche realistischen Gruppen, die nur von einem sehr massiven, das Schaurige eher suchenden als meidenden Empfinden gefördert werden konnten, sind bezeichnenderweise nicht zuerst in Florenz entstanden, wo ein kühler Rationalismus selbst die unteren Kreise beherrschte. Wieder ist es der schon oben charakterisierte Süditaliener Niccolò da Bari, dessen heifses Blut den



Abb. 44. A. del Verrocchio: Bronzerelief. Venedig, Sa. Maria del Carmine.



Abb. 45. G. Mazzoni: Pietà. Modena, S. Giovanni.

realistisch-wildbewegten Typus (Taf. XXXVIII) schuf und mit einem höchsten Feuer der Verzweiflung erfüllte. Die in Bologna 1463 entstandene Tongruppe (in Sa. Maria della Vita) schlug durch und wurde eifrig, wenn auch gemildert nachgeahmt. Es kamen dabei Gedanken der Buſse und Askese zum Ausdruck, die während des ganzen Quattrocento in ernsten Brüderschaften gepflegt wurden und am Ende des Jahrhunderts in der Persönlichkeit Savonarolas einen offenen Ausbruch erlebten, — Gedanken, die mit der herrschenden Anschauung jener Tage im Widerspruch standen, aber, in Konventikeln zäh bewahrt und eifrig gesteigert, nur auf den Augenblick warteten, um richtend und gewaltsam die heiteren Meinungen zu vernichten. Auch Florenz schlieſst sich am Ende des Jahrhunderts dieser asketischen Richtung an; und die Kunst spiegelt sie deutlich, wenn auch in weniger erregter Weise als in Bologna. Für das Maſs an Zurückhaltung, welches ein Giovanni della Robbia an dem Thema übte, mag die schöne Lünette aus San Francesco al monte (Taf. XXXIX) das Beispiel sein. Nach der realistischen Seite, dem populären Sinn sich zu-



Abb. 46. G. Cozzarelli: Pietà. Siena, Osservanza.



Abb. 47. Rom, Sa. Maria del Popolo: S. Agostino und Sa. Monica.

neigend, haben die Modeneser Künstler Mazzoni (Abb. 45) und Begarelli, von Niccolòs Beispiel angefeuert, ihre grofsen Gruppen bis an die Grenze des plastisch Möglichen geführt.

Dem Passionsrelief und der Passionsgruppe sei schliefslich noch ein Osterbild (Taf. XL) angereiht, das einst (seit ca. 1480) die Totenkirche der Venetianer, San Michele in Murano, geschmückt hat und jetzt im Berliner Museum hängt. Das Bild dieses Ostermorgens, eine Szene voll höchsten Stimmungsgehaltes, sollte die Toten grüfsen, welche hier in den Särgen zum letztenmal gesegnet wurden. Über all den so verschiedenen Lebensfügungen, deren Widerstreit in dieser Kapelle ausklang, erhob sich die eine lichte Gestalt des Gottessohnes, der wie ein Sternbild am Himmel glänzt. Wir sehen, auch die Renaissance brauchte diesen Trost; obwohl sie vielfach mit der Überlieferung gebrochen hatte, kehrte sie doch bei der Formulierung ihrer Ewigkeitsgedanken schliefslich wieder zu der klassischen Typik der kirchlichen Tradition zurück.

VIII.

Die hier gebotene Übersicht vermeidet es absichtlich, vollständig zu sein, um nicht durch Vorführung von Mischungen die klare Ruhe typischer Bildungen zu verdunkeln. Mit Bedacht wurden ganze Provinzen ausgeschlossen, selbst wo sie im einzelnen Bedeutendes geleistet haben, wie z. B. in der Lombardei (Taf. XXXV). Besonders motiviert mufs es aber werden, weshalb über Rom so wenig gesagt ist. Die drei bronzenen Papstgräber dieser Stadt sind von Florentinern gearbeitet worden, und auch das andere, was aus dem römischen Quattrocento zu erwähnen wäre, ist zum wenigsten römisches Wachstum; Mino da Fiesole ist Toskaner, Andrea Bregno ein Comaske, Giovanni Dalmata aus Istrien. Natürlich bildete sich bei den Kardinälen, die ihren Besitz beim Tode der Kirche zurückzugeben hatten, der Wunsch sehr lebhaft aus, das Vermögen bei Lebzeiten aufzubrauchen und u. a. in einem recht stattlichen Grabmal zu verbauen, das sie sich selbst setzten; die Prälatengräber in Sa. Maria del Popolo, in S. Agostino, in S. Prassede, in Araceli bieten zahlreiche Beispiele für diese Gepflogenheit. Aber es kam hier zu keiner abgeklärten Form; ohne tiefere Notwendigkeit entwickelt und wiederholt sich der Aufbau mit dem Sarg, dem liegenden Körper, dem Halbbogen der Nische und den seitlich übereinander stehenden Tugenden, die das Leben der hier Bestatteten so oft nicht geziert haben. Nur eine Relieftafel, die den Naturphilosophen des



Abb. 48. Rom, Sa. Maria del Popolo: Grabmal des Marcantonio Albertoni († 1485).

Mosellandes, Nicolaus von Cues, feiert (in S. Pietro in Vincoli), redet eine persönlichere Sprache. Im allgemeinen hat Rom im Quattrocento noch geschwiegen und die grofse Zeit heranreifen lassen, der es dann sein goldenes Haus öffnen durfte.

Blickt man zurück, so bleibt vor allem der Eindruck einer ungeheuren Manchfaltigkeit. Quot homines, tot sepulcra, möchte man sagen. Fast jedesmal scheint die Aufgabe neu ergriffen zu sein; der Künstler beherrschte nicht nur eine Lösung. Gewifs halfen ihm die charaktervollen Gestalten, die er feiern sollte, wenn er sich nicht wiederholte. Aber oft haben sich grofse Aufgaben gefunden, ohne dafs jemand dagewesen wäre, sie zu lösen. Man suchte selten geistreich zu sein; über Esprit hat das Quattrocento nicht verfügt. Die unmittelbarste Lösung wurde der umständlichen vorgezogen. Gegenüber der modernen Koketterie mit mystischem Tiefsinn berührt die Schlichtheit des Gedankens hier doppelt wohltuend. Man sieht wieder: es kommt nicht darauf an, was, sondern wie man es gibt. Alles Älteste wird unter der Hand des Lebendigen ein Novum mit ursprünglichster Kraft. Auch wir brauchen heute das Überlieferte nicht zu scheuen, wo wir es mit neuem Leben zu füllen wissen. Die christlichen Gedanken bleiben auch heute unentbehrlich; denn auch der, welcher ihrer kirchlichen Form fernersteht, wird schwerlich die starke Typik dieser 2000 jährigen Bilder durch gleich eindrucksvolle zu ersetzen wissen. Dies gelang auch im Quattrocento nur da, wo ein sehr starkes anderes Hauptmotiv gefunden wurde. Und das war in der Regel die Person des Toten oder der Ruhm seines Geschlechts. Mit diesem kostbaren Gut hausieren wir Nordländer nicht gern; der Italiener bekundet eine ganz andere franchezza, die man sich hüten mufs unkeusch zu nennen. Bei ihm ist alles persönlich gestaltet; Wagners Wort: «Deutsch sein heifst etwas um der Sache willen tun,» stimmt auch für das Gegenteil. Gewifs hat die italienische Kunst dank dieser nationalen Anlage ein sehr erfreuliches Ausdrucksmittel gewonnen, auf das der Nordländer oft verzichten mufs. Aber wir können getrost die Scheu ablegen, beim Grabmal, das doch in erster Linie der Familie gehört, persönliche Momente anzubringen, falls die Eigenart des Verstorbenen solche in anerkannter Weise vertrat.



Abb. 49. A. Rizzo: Grabmal F. Foscari. Rom, Sa. Maria del Popolo.

Während das nordische Grab fast immer durch das Wort der Schrift, der Klage, der Hoffnung wirkt, tritt das abstrakte Moment beim Italiener des Quattrocento noch völlig zurück. Was nicht dargestellt werden konnte, wurde eben verschwiegen. Gegenüber der Redseligkeit moderner Campi santi sagt die Inschrift hier meist nur das Notwendigste für die Identifizierung. Und doch ahnt man fast immer die grofsen Cäsuren, die den Rhythmus des hier erloschenen Lebens bestimmt haben. Oder verrät das Grab des Kardinals von Portugal in S. Miniato nicht genug vom Schicksal des Frühverklärten? Eine monumentale Ikonographie ist der auf Sichtbarkeit hindrängenden Kunst unerläfslich. Wie viel haben wir uns rauben lassen! Wie sehr merkt man das beim modernen Exlibris und der modernen Medaille! Auch fehlt uns der Geschlechtsspruch und das Wappen. Wie ausdrucksvoll ist z. B. die Sprache der Embleme der Medici. Die Pillen — Erinnerung an kleine Anfänge; die Schlange, die sich mit dem Schwanz das Ohr gegen Verleumdung verstopft — ein Gelübde zu grofser Rechnung; das eine Wort **SEMPER**. Oder das Wort der Vendramin **NON NOBIS DOMINE!**

Man sehe auch die Medaillen jener Zeit auf die Impresen und Devisen hin durch; welche Fülle ausdrucksvollster Prägnanz!

Neben diesem Reichtum der Formen überrascht ferner die Betonung des Lebens auf Kosten des Todes; zwar nicht so unbedingt wie bei der griechischen Stele — nur das Professorengrab läſst sich dieser vergleichen —, wohl aber als Grundstimmung all dieser Katafalke. Solange ich den Toten noch sehe, ist er noch nicht dem Verhängnis ganz erlegen, das in die dunkle Erde führt. Der Tod wird nicht als Zerstörer empfunden, sondern als der groſse ernste Freund verehrt, der der letzten Stunde des Erdenlebens den Zauber der Ewigkeit verleiht. Er löscht alles Kleine und Häſsliche aus und weiht auch den Unbedeutenden einer höheren Wirklichkeit. Alles ist in die Sphäre jenes Pathos gehoben, das beim Italiener nun einmal die Voraussetzung für alles Auſsergewöhnliche bildet. *Die Verklärung des Toten im Heroischen* könnte man diese Betrachtungsweise nennen.



Abb. 50. Engel vom Grabmal Vendramin.
Venedig, S. Giovanni e Paolo.

Eng mit diesen Gedanken hängt es zusammen, daſs man die Toten nicht auf stille Friedhöfe verbannt, wo die Lebenden nur am Allerseelentag erscheinen, sondern sie sich an den Kirchenwänden gegenwärtig hält. Gewiſs entsprang der Wunsch, in der Kirche bestattet zu werden, ursprünglich anderen Gedanken; man wollte in geweihter Erde liegen, und ein Pisaner Erzbischof brachte sogar Erde aus dem heiligen Lande auf 53 Segelschiffen herüber, um allen Pisanern, denen der Segen einer Pilgerfahrt versagt blieb, wenigstens im Tode die Berührung mit der segenspendenden Krume zu sichern. Aber im Quattrocento war man nicht mehr so romantisch; dagegen blieb der Wunsch, mit den Toten sich alltäglich oder allsonntäglich vor Gottes Thron zu vereinen, wobei sich ein Gefühl dauernder Zusammengehörigkeit entwickelt haben muſs.

Wir berührten viele Momente, bei denen der Germane anders fühlt. Gewiſs denkt niemand daran, in italienischen Gräbern des Quattrocento Vorbilder für das deutsche Grab der Gegenwart suchen zu wollen. Unmittelbar vorbildlich können nur Einzelheiten des Aufbaus und namentlich der Ornamentik sein. Aber wer die künstlerische Energie erfaſst hat, der die hier vorgeführten Denkmäler ihre Entstehung und ihre Gröſse verdanken, wer die immer erneute Lösung neuer Schwierigkeiten teilnehmend nacherlebt, der wird auch für die Gegenwart hier viel lernen können. Voraussetzung ist freilich, daſs zwischen dem Künstler und Auftraggeber jenes ideale Verhältnis des Vertrauens herrsche, das für die Kunst des Quattrocento grundlegend gewesen ist.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXT.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

Piererschce
Hofbuchdruckerei,
Altenburg, S.-A.

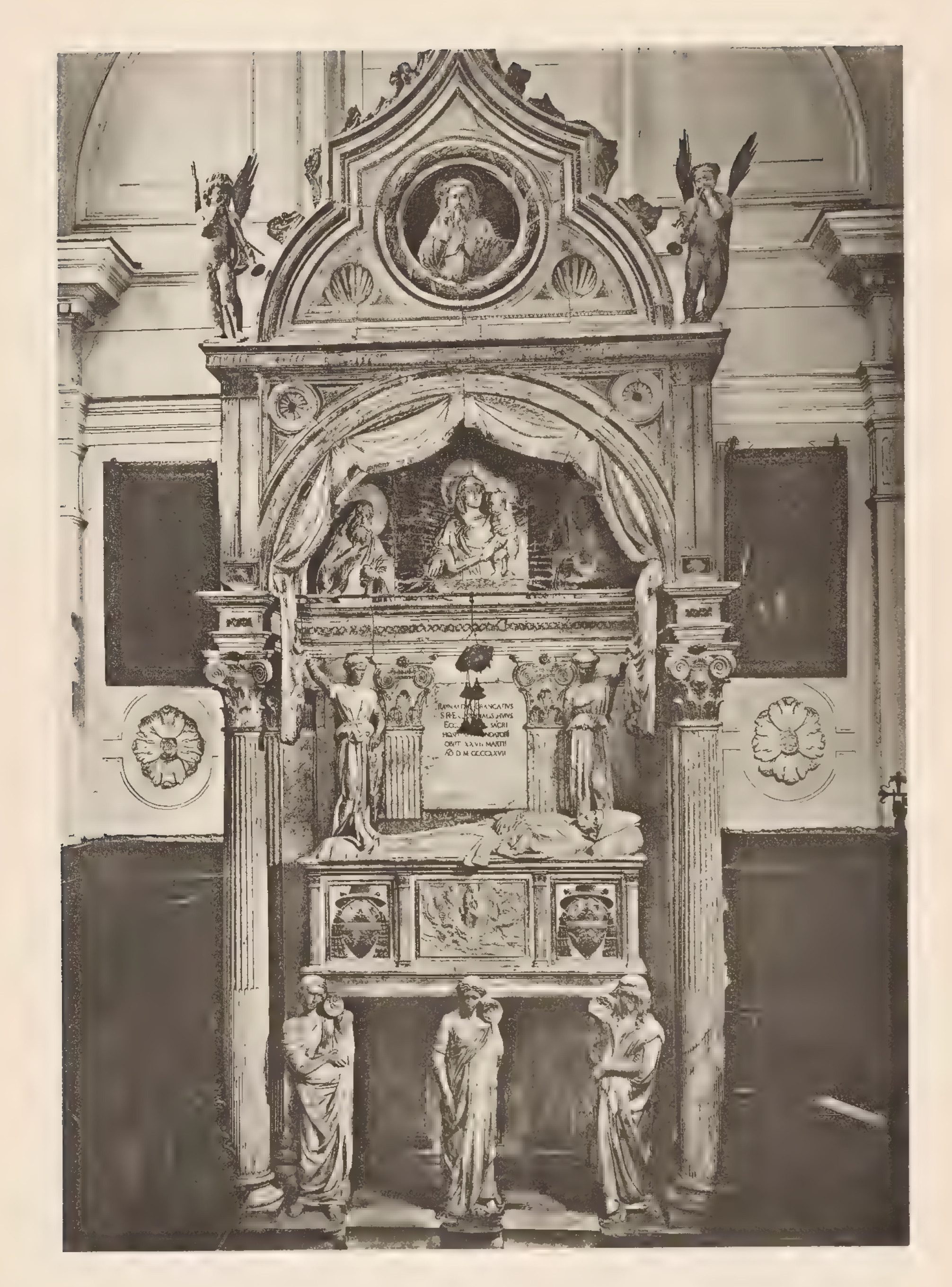


DONATELLO: GRABMAL PAPST JOHANN XXIII.

FLORENZ, BATTISTERO.

I.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



MICHELOZZO UND DONATELLO: GRABMAL BRANCACCI.

NEAPEL, S. ANGELO E NILO.

(AUS „DENKMÄLER DER RENAISSANCE-SCULPTUR TOSCANAS.“)

II.



BERNARDO ROSSELLINO: GRABMAL BRUNI.

FLORENZ, SA CROCE.

III



BERNARDO ROSSELLINO: GRABMAL BEATA VILLANA.
FLORENZ, SA MARIA NOVELLA.

IV.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



PIERO DI NICCOLO LAMBERTI (?): GRABMAL ONOFRIO STROZZI.

FLORENZ, SA TRINITÀ.

V.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



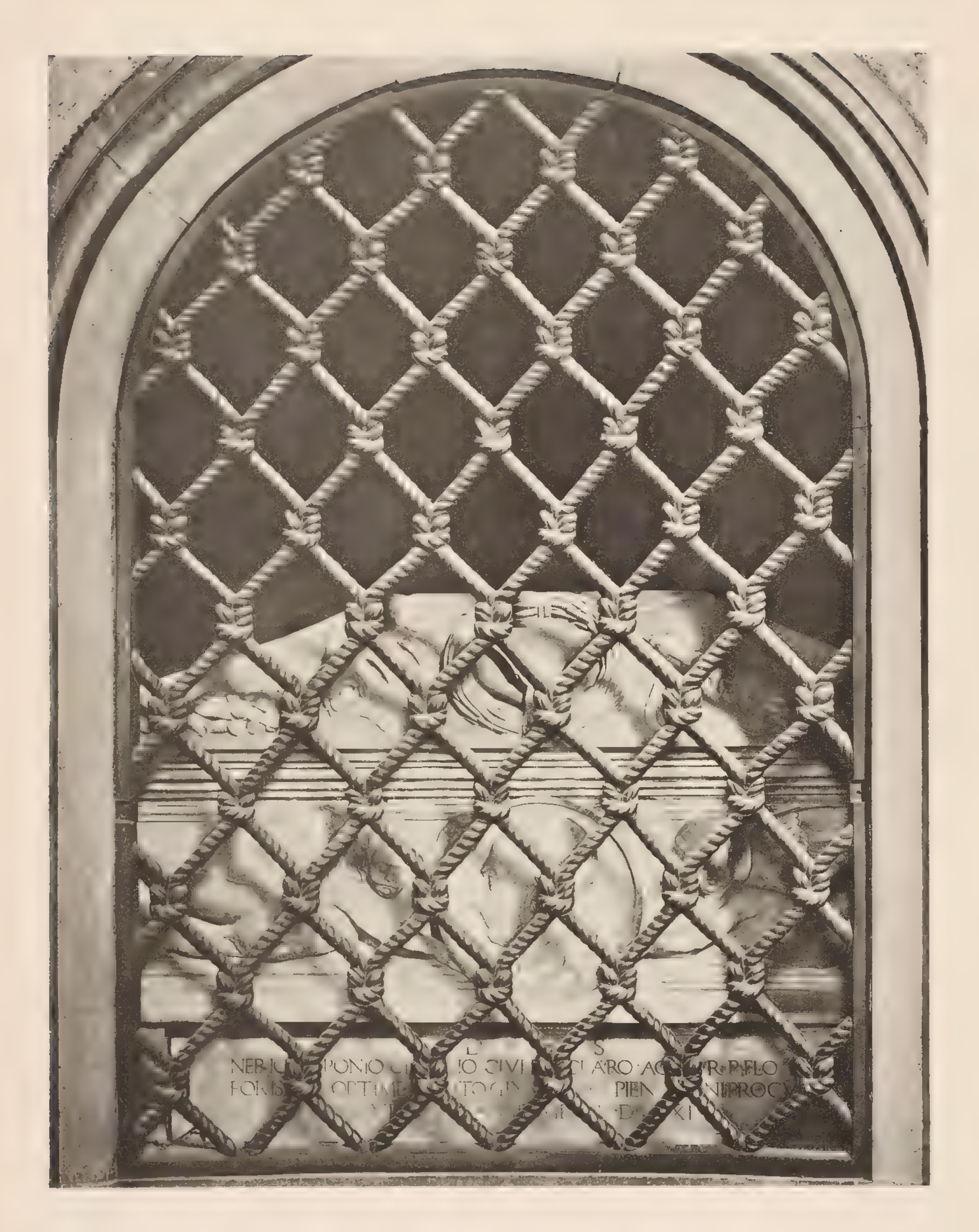
BERNARDO ROSSELLINO: GRABMAL ORLANDO MEDICI.

FLORENZ, SSA. ANNUNZIATA.

(AUS „DENKMÄLER DER RENAISSANCE-SCULPTUR TOSCANAS.“)

VI.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



BERNARDO ROSSELINO: GRABMAL NERI DI GINO CAPPONI.

FLORENZ, SO SPIRITO.

VII.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



DESIDERIO DA SETTIGNANO: GRABMAL MARZUPPINI.

FLORENZ, SA CROCE.

VIII.

DESIDERIO DA SETTIGNANO: GRABMAL MARZUPPINI. DETAIL.

FLORENZ, SA CROCE.

IX.



ANTONIO ROSSELLINO: GRABMAL DES CARDINAL VON PORTUGAL.

FLORENZ, S. MINIATO.

X.



A. ROSSELLINO UND A. DA MILANO: GRABMAL ROVERELLA.

FERRARA, S. GIORGIO.

(AUS „DENKMÄLER DER RENAISSANCE-SCULPTUR TOSCANAS.“)

XI.



LUCA DELLA ROBBIA: GRABMAL BEN. FEDERIGHI.

FLORENZ, SA TRINITÀ.

XII.



MINO DA FIESOLE: GRABMAL DES CONTE UGO.

FLORENZ, BADIA.

XIII.



MINO DA FIESOLE: SALUTATI.

FIESOLE, DOM.

XIV.



BENEDETTO DA MAIANO: GRABALTAR DES HLG. SABINO.

FAENZA, DOM.

XV.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



BENEDETTO DA MAIANO: GRABALTAR DER HLG. FINA.

S. GIMIGNANO, COLLEGIATA.

(AUS „DENKMÄLER DER RENAISSANCE-SCULPTUR TOSCANAS.“)

XVI.



FRANCESCO DI SIMONE: GRABMAL BARBARA MANFREDI.

FORLÈ, S. BIAGIO.

XVII.



ANDREA DEL VERROCCHIO: GRABMAL PIERO MEDICI.

FLORENZ, S. LORENZO.

XVIII.

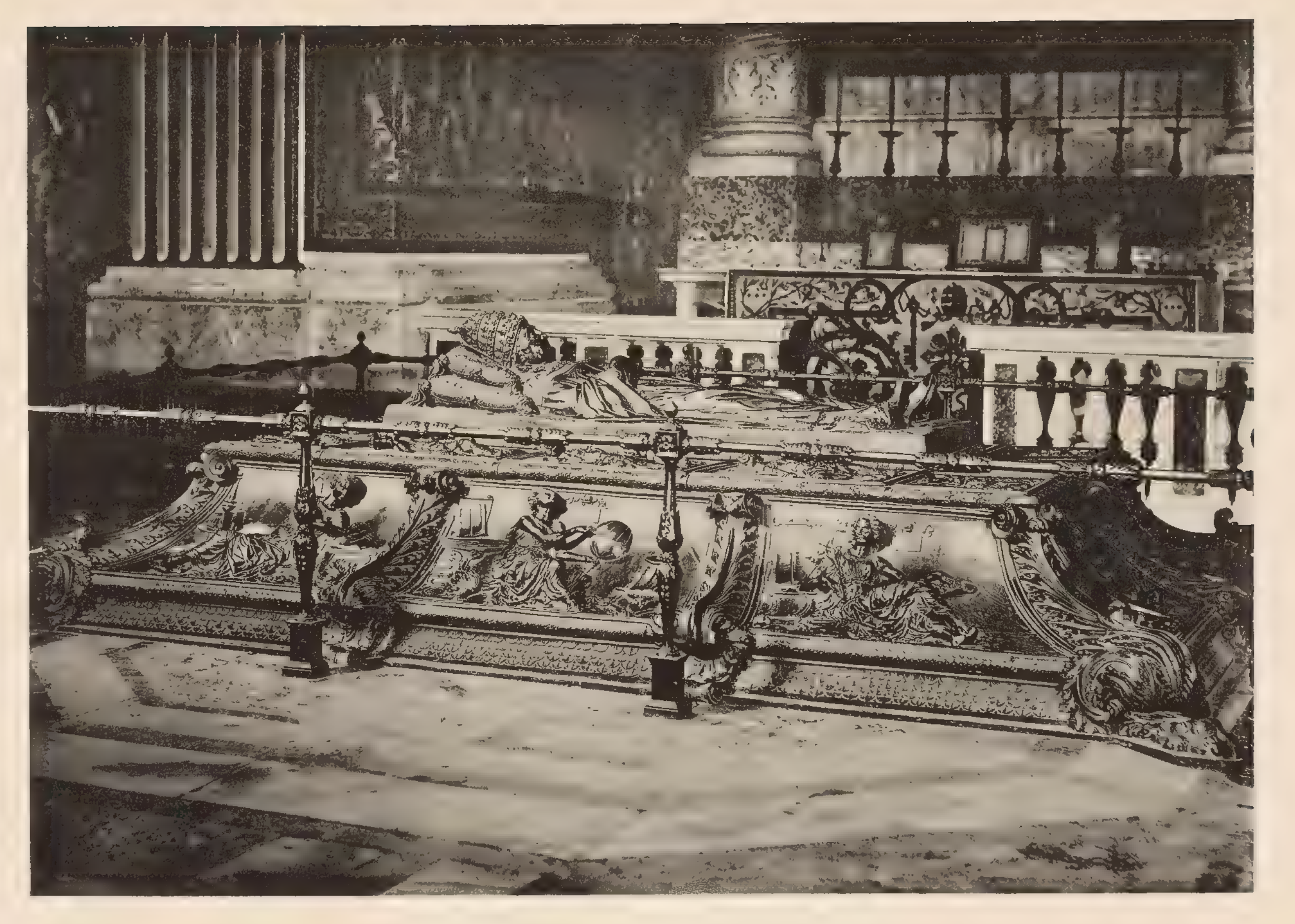


DONATELLO UND SIM. GHINI: GRABMAL PAPST MARTIN V.

ROM, LATERAN.

XIX.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



A. POLLAINOLO: GRABMAL PAPST SIXTUS IV.

ROM, S. PIETRO.

XX.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



MATTEO CIVITALE: PORTRAIT-RELIEF VON EINEM GRABMAL.
LONDON, SOUTH KENSINGTON MUSEUM.

XXI.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



A. ROSSELLINO: GRABRELIEF DONATO MEDICI.

PISTOIA, S. JACOPO.

(AUS „DENKMÄLER DER RENAISSANCE-SCULPTUR TOSCANAS.")

XXII.



CILICIA: GRABPLATTE LORENZO TORNABUONI.

FLORENZ, S. JACOPO IN CAMPO CORBOLINI.

XXIII.



JACOPO DELLA QUERCIA: GRABMAL JLARIA CARETTO.

LUCCA, DOM.

XXIV.



JACOPO DELLA QUERCIA: GRABMAL DER JLARIA CARETTO. DETAIL.
LUCCA, DOM.

XXV.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



SEVERO DA RAVENNA: GRABMAL GUIDARELLO.
RAVENNA, MUSEUM.

XXVI.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.

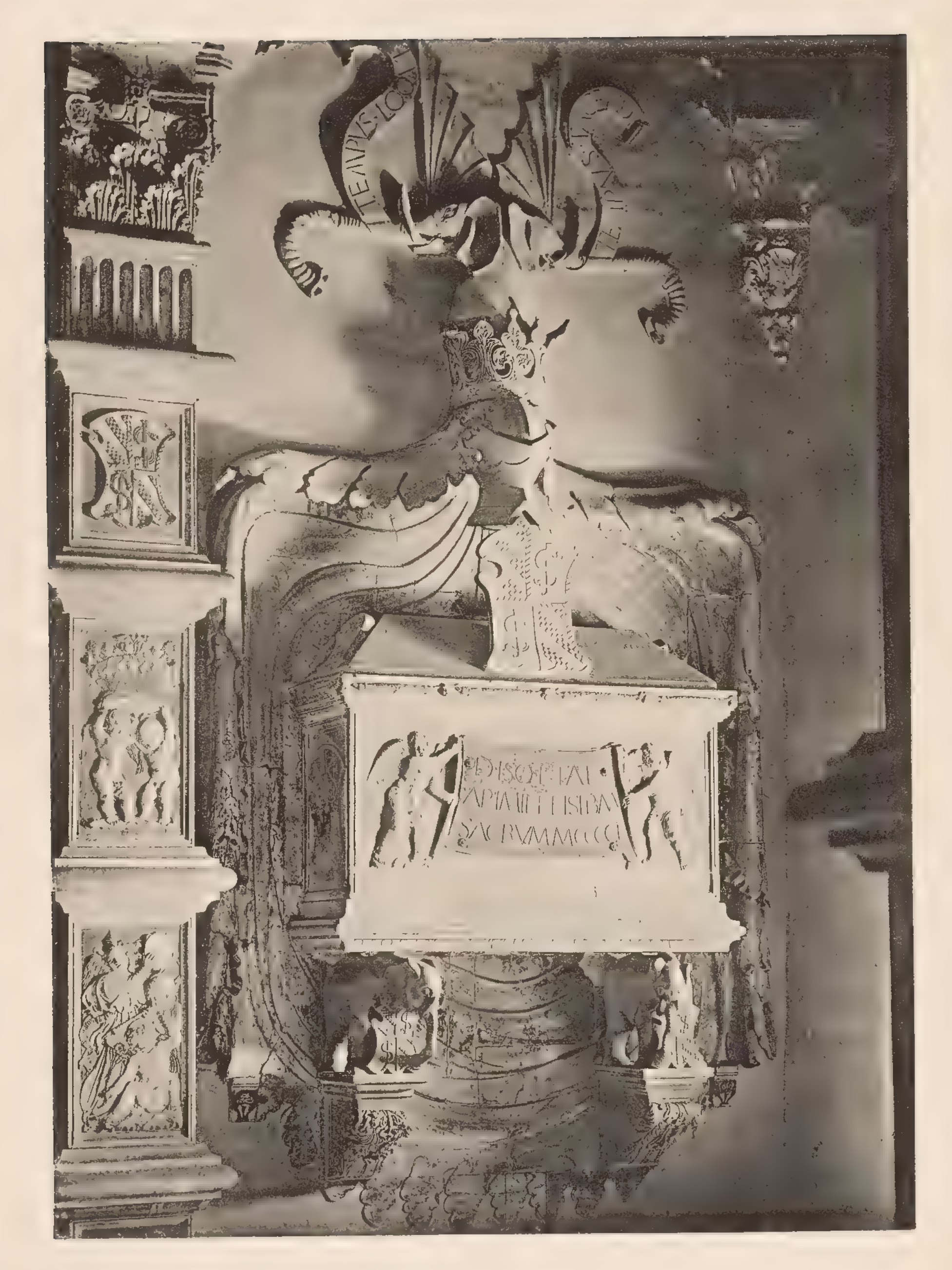


SEVERO DA RAVENNA: GRABMAL GUIDARELLO. DETAIL.

RAVENNA, MUSEUM.

XXVII.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



AGOSTINO DI DUCCIO (?): GRABMAL DER JSOTTA.

RIMINI, S. FRANCESCO.

XXVIII.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



ART DES JACOPO DELLA QUERCIA: GRABMAL NICCOLÒ FAVA.

BOLOGNA, S. GIACOMO MAGGIORE.

XXIX.



NICCOLÒ DA BARI: ARCA DES HLG. DOMENICO.

BOLOGNA, S. DOMENICO.

XXX.

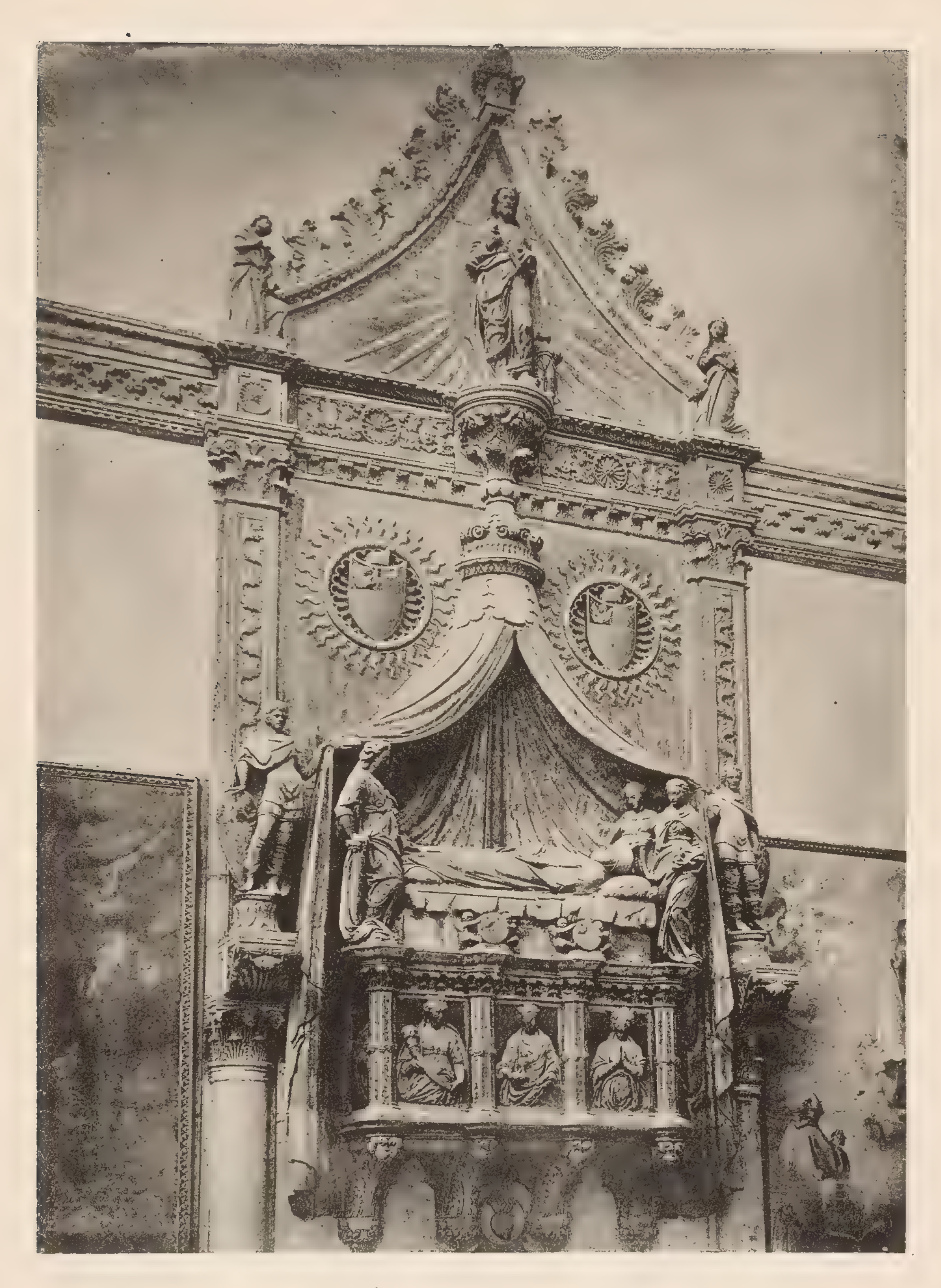
VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



SPERANDEO SAVELLI (?): RESURRECTUS.

FLORENZ, PRIVATBESITZ.

XXXI.



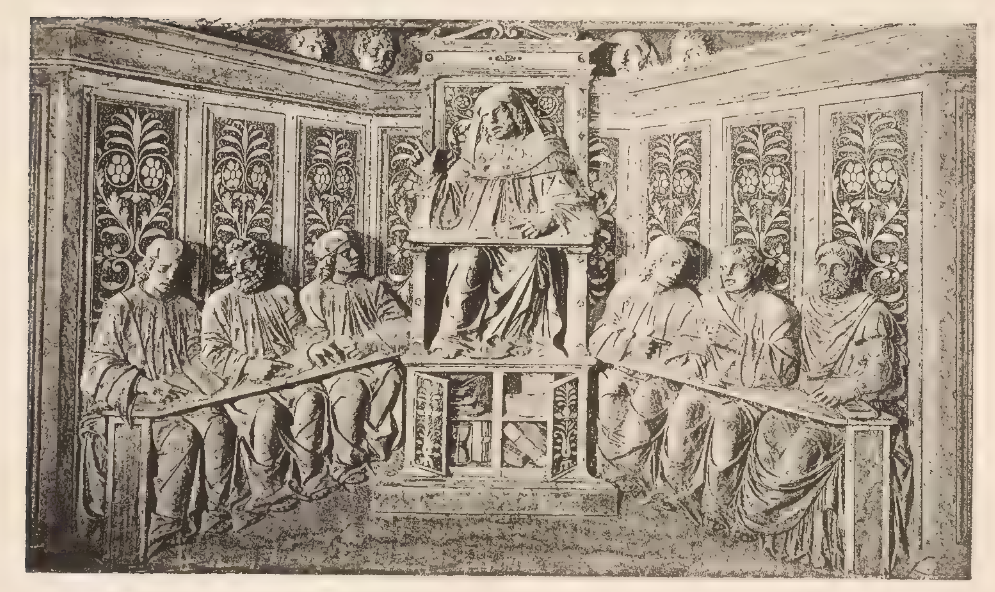
P. U. A. BREGNO: GRABMAL F. FOSCARI († 1457).

VENEDIG, FRARI.

XXXII.



TULLIO LOMBARDI: GRABMAL EINES EHEPAARES.
VENEDIG, DOGENPALAST.



GRABMAL DES PIERO CANONICO.
BOLOGNA, S. MARTINO MAGGIORE.

XXXIII.



GRABRELIEF DES ANNIBALE BENTIVOGLIO.

BOLOGNA, S. GIACOMO MAGGIORE.

XXXIV.



G. PELLEGRINI: GRABMAL GALEAZZO VISCONTI.

CERTOSA DI PAVIA.



DONATELLO: PIETÀ.

LONDON, SOUTH KENSINGTON MUSEUM.

XXXVI.

BERTOLDO DI GIOVANNI: PIETÀ. BRONZE-RELIEF MIT SILBERTAUSCHIERUNG.
WIEN, K. K. MUSEUM.

XXXVII.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



NICCOLÒ DA BARI: PIETÀ.
BOLOGNA, SA MARIA DELLA VITA.

XXXVIII.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN.



GIOVANNI DELLA ROBBIA: PIETÀ.
FLORENZ, S. FRANCESCO AL MONTE.

XXXIX.

VERLAG von OTTO BAUMGÄRTEL in BERLIN



GIOVANNI BELLINI: OSTERMORGEN.

BERLIN, GEMÄLDE-GALERIE.

XL.